

PT
1
N48
v.13

NGR

New German Review
A Journal of Germanic Studies

Volume 13

1997-1998



NGR

New German Review

A Journal of Germanic Studies

Volume 13

1997–1998

NGR

New German Review
Volume 13, 1997—1998

Editor-in-Chief

Yvonne M. Ivory

Assistant Editors

Lisa Parkes

Gergory Zlotin

Editorial Board

Ulrich Bach	Anne Rothe
Claudia Cataldo	Eva-Maria Russo
J. Winfield Cline	Brigitte Steyer
Susanne Kelley	Nina Sylvester
Eric Nash	Christina J. Wegel

Cover Art

Christian R. Faur

New German Review is published once a year by graduate students of the Department of Germanic Languages at UCLA. Views expressed in the journal are not necessarily those of the Editors, the Department of Germanic Languages, or the Regents of the University of California. Subscription rates are \$8.00 for individuals, \$14.00 for institutions. Please make checks payable to Regents-UC. Manuscripts should be prepared in accordance with the 1999 *MLA Handbook* Fifth Edition (parenthetical documentation) and should not exceed 20 typed pages at approximately 250 words per page, including documentation. Please direct inquiries regarding orders, subscriptions, submissions, and advertising information to:

New German Review

Department of Germanic Languages
212 Royce Hall, Box 951539
University of California, Los Angeles
CA 90095-1539

Printed at UCLA Document Services, Los Angeles, CA 90095.

Funding provided by the UCLA Graduate Students' Association and the UCLA Department of Germanic Languages.

ISSN 0889-0145

Copyright © 1998 by the Regents of the University of California.
All rights reserved.

PT
1
N48
0.13

Contents

“Wenn Literatur noch einen Sinn hat, dann den, dass sie ein bevormundungsfreier Raum ist.” Interview mit Marcel Beyer	5
<i>geführt von Anke Biendarra und Sabine Wilke</i>	
The Politics of Aesthetic Pleasure: Schiller’s Theory of Aesthetic Education	16
<i>David C. Durst</i>	
Interiority, Power, and Female Subjectivity in Goethe’s <i>Faust I</i>	36
<i>Lynn D. Zimmermann</i>	
“Der Bock blieb stehen mitten zwischen den Gleisen” Die Tierwelt als Indikator des Tragischen in Gerhart Hauptmanns novellistischer Studie <i>Bahnwärter Thiel</i>	47
<i>Christina J. Wegel</i>	
The Perils of Post-holing: Arthur Schnitzler versus Hugo von Hofmannsthal in Carl Schorske’s <i>Fin-de-Siècle Vienna</i>	57
<i>Yvonne M. Ivory</i>	
Zum Paradigma der Repräsentationskrise in der Experimentellen Literatur: Ein Methodendiskurs zur negativen Form Konkreter Poesie in der “Wiener Gruppe”	67
<i>Clemens K. Stepina</i>	
“Ist Hoftaller besser als Tallhover?” Eine Vergleichende Figurenanalyse zwischen Hoftaller in Günter Grass’ <i>Ein weites Feld</i> (1995) und Tallhover in Hans Joachim Schädlichs <i>Tallhover</i> (1986)	98
<i>Britta Kallin</i>	
Books Articles and Reviews	
Gero von Wilpert. <i>Goethe Lexikon</i> . (Stuttgart: A. Kröner Verlag, 1998.)	113
<i>Rezension von Ruth Petzoldt</i>	

<i>Schiller-Handbuch</i> . Hg. v. Helmut Koopmann in Zusammenarbeit mit der deutschen Schillergesellschaft Marbach. (Stuttgart: A. Kröner Verlag, 1998.)	115
<i>Rezension von Ruth Petzoldt</i>	
Marc A. Weiner. <i>Richard Wagner and the anti-Semitic Imagination</i> . (Lincoln, Nebraska: U. of Nebraska P., 1995.)	117
<i>Reviewed by Lisa C. Parkes</i>	
Massimo Cacciari. <i>Posthumous People. Vienna at the Turning Point</i> . Trans. Roger Friedman. (Stanford: Stanford University Press, 1996.)	122
<i>Reviewed by Christopher Bush</i>	
Harald Hagemann, Hg. <i>Zur deutschsprachigen wirtschaftswissenschaftlichen Emigration nach 1933</i> . (Marburg: Metropolis, 1997.)	124
<i>Rezension von Brigitte Steyer</i>	
Sally Patterson Tubach. <i>Memoirs of a Terrorist</i> . (Albany: SUNY Press, 1996.)	127
<i>Rezension von Brigitte Steyer</i>	
Hans Magnus Enzensberger. <i>Kiosk. Neue Gedichte</i> . (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1995.)	132
<i>Rezension von Ruth Petzoldt</i>	
Martin Walser. <i>Finks Krieg</i> . (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.)	136
<i>Rezension von Ruth Petzoldt</i>	

New Translations

Selected Poems by Rainer Maria Rilke	142
<i>Translated by Bernhard Frank</i>	
Translator's Note: "Crossing the English Channel"	145
Contributors	147

“Wenn Literatur noch einen Sinn hat, dann den, dass sie ein bevormundungsfreier Raum ist.”

Interview mit Marcel Beyer

geführt von Anke Biendarra und Sabine Wilke

Das folgende Interview mit Marcel Beyer (vom 22. Oktober 1998) ist im Rahmen einer Reihe von Veranstaltungen anlässlich eines vom Goethe Institut gemeinsam mit dem Literarischen Colloquium in Berlin organisierten Schriftstelleraustauschs Berlin-Seattle geführt worden. Im Oktober 1998 kamen vier deutsche Schriftsteller (Marcel Beyer, Felicitas Hoppe, Durs Grünbein und Ingo Schulze) eine Woche lang nach Seattle, um aus ihren Werken zu lesen, amerikanische Schriftsteller kennenzulernen, an einem Universitätsseminar über deutsche Literatur nach der Wende teilzunehmen, und gemeinsam mit Wissenschaftlern aus Nachbardisziplinen auf einer Podiumsdiskussion über die Bedingungen zeitgenössischen Schreibens in der Bundesrepublik zu diskutieren. Der Gegenbesuch einiger Schriftsteller aus dem Pazifischen Nordwesten in Berlin erfolgt Frühjahr 1999.

SW: Gibt es eine Beziehung zwischen Musik und Literatur?

MB: Das frage ich mich. Es hat einmal einen jungen Journalisten gegeben, der mich auch danach gefragt hatte und selber eigentlich viel interessantere Thesen hatte als ich. Er hat auch einen Artikel daraus gemacht, der mich wirklich überzeugt hat, aber das kann ich aus dem Stehgreif schlecht referieren. Sprachrhythmus in der Musik ist auch sehr wichtig. Ich interessiere mich eigentlich auch in der Musik kaum für Melodien, es ist immer die rhythmische Schrift.

Flughunde begann mit einem kurzen Text von neun Seiten, den ich für den Ingeborg Bachmann-Wettbewerb geschrieben habe. Und erst danach habe ich dann angefangen, daran weiterzuarbeiten, und habe immer gedacht: jetzt hast Du diesen Text bei diesem Wettbewerb vorgestellt, und diese neun Seiten müssen doch am Schluß in dem Manuskript drin sei. Erst

in der vierten Fassung habe ich dann endlich gesagt, nein, das werfe ich jetzt raus. Mir ist dann aufgegangen, warum: Das war ein neunseitiger Text, der auf eine Lesung von 25 Minuten angelegt war und der einer ganz anderen rhythmischen Struktur als ein Text von 300 Seiten folgte. Der wäre wie eine gesonderte Erzählung gewesen, wenn er in diesen 300 Seiten eingebaut gewesen wäre.

SW: Wir haben im Seminar mit großem Genuß das Buch *Flughunde* gelesen und das Projekt von Karnau genau verfolgt. Es ist ja nicht beliebig; er sammelt nicht Blätter, sondern er sammelt eben einen Hauch, beziehungsweise er will etwas verstehen, was er keinem erzählen kann. Wie bist Du darauf gekommen?

MB: Also einerseits interessieren mich Stimmen überhaupt schon länger und dann, weil ich mich für Musik interessiere, immaterielle Klangerscheinungen. Aber endgültig auf diese Spur gesetzt worden bin ich, weil ich einmal etwas über eine altgriechische Konzeption der Seele las, in der sich Seele auch über den Atem äußert, so daß der Atem ein Teil von Stimme, eine bestimmte Facette ist. So bin ich dann eigentlich an dieses Thema gekommen. Dieser Karnau, der will etwas über die Seele des Menschen wissen, und er versucht das über den Träger der Stimme, was auch wieder materiell ist. Und ich glaube, darum wird der immer obsessiver in seinem Versuch, die materiellen Gegebenheiten zu analysieren. Es steht da ganz ausführlich, wie eine Schallplatte gemacht wird oder wie diese Operationen am menschlichen Körper durchgeführt werden.

SW: Aber er müßte doch erkennen, daß immer das Materielle notwendig ist, je länger er das macht. Aber das erkennt er nicht.

MB: Nein. Gerade diese Brüche, die man auch spürt, sind Teil seines Fanatismus.

SW: Von 1992 aus ist er derselbe Mensch. Es gibt eigentlich keinen Entwicklungsprozeß; er hat nicht nachgedacht.

MB: Ja, das war mir auch ganz wichtig. Das ist so jemand, der, wenn man jetzt in dieser Situation von 1992 auf ihn zukommen und ihn fragen würde, was er eigentlich da gemacht hat oder woran er beteiligt war, immer wieder sagen wird: "Ich bin nicht in der Partei gewesen", was er auch nie war. Aber das reicht eben nicht.

AB: Ich denke, das hängt vielleicht auch damit zusammen, wonach er auf der Suche ist. Er kann seine eigene Stimme eigentlich nicht ertragen, hat auch kein Ichkonzept im geläufigen Sinne und versucht, das anderen abzunehmen, um die eigene Leere in irgendeiner Weise zu füllen, die er

wahrscheinlich verspürt. Und in gewissem Sinne ist er ja auch so ein seelenloses Monster.

MB: Ich traue diesem Karnau nicht ganz. Es ist in einem Buch immer eine künstliche Situation, wo eben jemand unaufgefordert 100, 200 oder bis zu 1000 Seiten erzählt. Dieses künstliche Gebäude nimmt man beim Schreiben und auch beim Lesen erst einmal als gegeben. Ist nicht vielleicht diese ganze Rede, die Karnau führt, doch an jemanden gerichtet? Ist es nicht zugleich eine Rechtfertigungs- und Verharmlosungstaktik, die er hier doch immer wieder verfolgt, weil er auch manchmal einfach lügt? Einmal sagt er beispielsweise, er wollte nie die Kinder aufnehmen, dann sagt er, er hätte sie immer aufnehmen wollen, und dann, als er diese Schallfolien entdeckt und plötzlich so überrascht ist—ich glaub ihm das nicht so ganz. Auch der Punkt, wo der Text aufhört: Der nächste Satz müßte eigentlich eine Erkenntnis sein, daß er an der Ermordung der Kinder beteiligt gewesen ist, und genau dann hört dieser Mann auf zu sprechen.

SW: War das Buch immer mit diesen zwei Stimmen angelegt?

MB: Nicht immer. Es gab andere Formen; es gab zu Anfang noch viel mehr Erzähler, aber eher fast neutrale Erzählerpositionen, es waren keine wirklichen Figuren. Das war noch alles in der ersten Person, ohne daß die Personen sich selber vorgestellt haben. Aber da waren die Kinder noch gar nicht dabei. Und erst in der zweiten Fassung, als sich der Stoff immer weiter zusammenzog auf diese fünf Jahre—vorher war der Karnau noch ein bisschen wie ein Zeitenwanderer—da besucht er diesen Phrenologen Joseph Gall, der jetzt nur noch am Rande vorkommt. Aber das waren eher so Studien, als wenn ein Maler erst einmal eine Handstudie zeichnet und dann erst mit dem Bild beginnt. Und vielleicht taucht diese Studie dann so gar nicht mehr im fertigen Bild auf. So war das auch beim Schreiben, es gab auch Figuren, die dann rausgefallen sind, die erst mal aufgebaut werden mußten, bis ich dann merkte, nein, für den endgültigen Text sind sie nicht mehr wichtig. Am Anfang wußte ich noch nicht, daß die Kinder dann wichtig werden, die kamen erst ab der zweiten Fassung. In dem Kapitel, wo er in den Bunker geht, erwähnt er die Kinder nie. Erst hinterher erzählen die Kinder, daß sie die ganze Zeit mit ihm zu tun gehabt haben. Da kam der Moment, wo ich gedacht habe, wenn dieser Karnau nichts über diese Kinder sagt, dann müssen die Kinder selber sprechen.

SW: Was bringt dieses mehrfache Umschreiben?

MB: Ich glaube, das bringt mehreres. Erst mal interessiert mich an dem Buch, wie es jetzt dann endlich geworden ist, daß es nicht eine Position gibt, an die sich der Leser halten könnte, sondern er ist immer ganz klar der

Dritte. Immer muß sich der Leser das endgültige Bild machen; das wird ihm von keinem vorgegeben. Karnau erzählt etwas, und die Kinder erzählen über dieselbe Situation doch etwas anderes. Der Leser muß selber entscheiden, wem er glaubt, und sich sein eigenes Bild machen. Es gibt niemanden, an den er sich halten kann, auch niemanden, dem er vertrauen kann. Bei Zeugenaussagen herrscht genau dieses Prinzip. Aus fünfzehn verschiedenen Zeugenaussagen versucht man, ein Bild zu bauen.

Irgendwann wurde diese Figur des Karnau so stark, daß er ein ganz klares Gegengewicht brauchte. Er war nicht mehr einer von mehreren Erzählern, sondern er kam immer stärker heraus und brauchte ganz klar ein Gegengewicht, und da wäre ein anderer Erwachsener mir merkwürdig vorgekommen. Hätte ich ihm jetzt jemand entgegensetzen sollen, der im Widerstand ist, oder einen, der überzeugter Nationalsozialist ist? Sollen die dann Schattengefechte führen, soll es einen Guten und einen Bösen geben? Immer würden dem Leser dann Möglichkeiten gegeben, sich auf die Seite der einen Figur zu schlagen und die andere abzustoßen. Jetzt ist es eigentlich so, daß der Leser im Alter eher in der Nähe von Karnau ist, auch wenn er mit dessen Taten eigentlich möglichst wenig zu tun haben will. Aber die Sympathie liegt eher bei den Kindern, selbst wenn man weiß, daß man selber nicht mehr in dem Alter ist. Diese frische und zum Teil wirklich unvoreingenommene Wahrnehmung der Welt, die hat man nicht mehr, wenn man im Leseralter ist.

SW: Gibt es für die Leser auch die Möglichkeit des Voyeurismus auf diese gräßlichen Geschehnisse?

MB: Ja. Man sieht diesen Karnau als einen Voyeur, und zugleich ist man als Leser natürlich immer dabei, das ist das ganz Merkwürdige daran. Man kann das auch gar nicht auf den Karnau abschieben. Als es dann darum geht, dass der Karnau diese Schallplatten findet, auf denen er die Kinder aufgenommen hat, da ist man ja vielleicht doch neugierig zu hören, was er aufgenommen hat, obwohl man weiß, die Kinder wußten davon nichts.

SW: Man kann zumindest in einen kleinen Aspekt dieses nationalsozialistischen Projekts hineinschauen, was uns, die wir mit der "Gnade der späten Geburt" versehen sind, nicht so leicht möglich ist. Wenn wir jetzt Hitler reden hören, dann ist das derart fremd, da kann man sich gar nicht mehr hereindenken.

MB: Da muß doch wirklich 1945 etwas passiert sein. Vorher fand man das noch irgendwie faszinierend und hat sich zum "Endsieg" bekannt, obwohl alle Fakten eigentlich klar dalagen, und man hätte sagen müssen, wir

kapitulieren jetzt besser. Trotzdem hat man sich immer wieder durch dieses hysterische Gekreische umfängen lassen. Auf einmal kommt dann etwas, wo völlige Distanz dazu herrscht.

AB: Das finde ich aber auch sehr faszinierend an dem Buch, daß der Text dem natürlich nicht nachgibt. Man hat eigentlich nicht jemanden vor sich, der vollkommen fanatisiert ist. Karnau finde ich eben deshalb so interessant, weil er irgendwo immer noch außen steht, zumindest sich selber davon distanziert, wie Du gesagt hast. Er würde immer sagen, ich war ja nicht in der Partei. Mir ist das so gegangen, daß ich mich immer nach Helgas Stimme gesehnt habe. Wenn Karnau erzählt hat, habe ich immer auf Helga gewartet.

SW: Und umgekehrt dann auch?

AB: Nein. Eigentlich nicht. Ich wollte immer lieber Helga hören. Ich kann mir das eigentlich nur psychologisch erklären, daß man sich ein bisschen nach dieser kindlichen Naivität sehnt, nach dieser unschuldigen Stimme, um sich vielleicht selber zu erholen von den Greueln, von denen einem Karnaus Stimme erzählt, und auch von dieser absoluten Unmenschlichkeit.

MB: Wobei man aber dann auch nicht gerne ein Buch gelesen hätte, wo nur diese Helga-Passagen drin gewesen wären.

AB: Ja sicher, Karnau brauchte ich auch.

MB: Das ging mir beim Arbeiten genauso. Ich habe ja nicht von vorne nach hinten geschrieben, sondern eben komplexweise, verschoben, und auch ein bisschen nach Kindern und Karnau getrennt. Bis auf das Ende, wo ich einfach wußte, was mit denen passiert, und die Kinder wußten es nicht.

AB: War dieses ganze Projekt eigentlich schwierig? Ich habe ein paar Interviews gelesen, und das klang irgendwie sehr qualvoll.

MB: War es auch. Ich habe auch während der vier Jahre, an denen ich daran gearbeitet habe, gar nicht gemerkt, wie sehr mich das absorbiert hat. Das ist mir ein Jahr später auf einmal aufgefallen. Da ging ich spazieren und merkte plötzlich: ich bin in der Gegenwart. Und mir war vorher nicht aufgefallen, daß ich da raus war. Mitunter habe ich wirklich gedacht, ich möchte das alles wegwerfen, so als wäre ich dem noch nicht gewachsen. Ich hatte dann mal eine längere Arbeitspause von acht Monaten und dann fing ich an, von den Figuren zu träumen. Da merkte ich, ich kann das auch nicht einfach in den Keller legen. Das wird dableiben, bis es beendet ist.

SW: Da ist auch viel Material verarbeitet worden.

MB: Ja, ziemlich. Ich habe gerade kürzlich mal versucht, das wenigstens halbwegs zu sortieren. Ich habe eigentlich alles verwendet, das mir in die Hände gefallen ist, viel Alltagsmaterial, Zeitungen und so weiter. Über jedes Element, was in dem Buch auftaucht, wollte ich sehr genau Bescheid wissen. Und da ich eben vor Beginn der Arbeit von nichts etwas wußte, mußte ich mir die ganze Welt so erarbeiten, daß ich damit selbstverständlich umgehe. Auch diese Bunkerräumlichkeiten.

AB: Ich habe eine Frage zu einer anderen Thematik. Ich habe in einem Interview gelesen, daß sich Dein Bewußtsein durch die Wende geändert hat. Warum geht man dann zurück in der Zeit, gerade in Deinem Alter, wo man doch sehr weit entfernt ist von 1940 oder 1945? Gibt es da einen Zusammenhang?

MB: Also ich will das nicht zu sehr zuspitzen und sagen, dieses Buch ist meine Reaktion auf die Wiedervereinigung. Aber es war schon so, Ende 1989: ich saß vor dem Fernseher und sah auf einmal: Da passiert Geschichte, jetzt im Moment. Mein Bild von Geschichte ist immer grundsätzlich das, was hinter einem liegt, und das war es da nicht mehr. Und dann habe ich es eher wie so etwas Zweigleisiges gesehen: Ich habe angefangen, mich mit DDR und den Veränderungen, die jetzt in den letzten zehn Jahren vonstatten gegangen sind, zu beschäftigen, weil mich das dann immer stärker interessierte, und parallel dazu die Arbeit an dem Roman vorangetrieben. Es ist schon irgendeine Verbindung da. Es wurde auch sehr schnell gefragt: Schreiben Sie jetzt den Roman zur Wiedervereinigung? Wie schlägt sich das in Ihrer Arbeit nieder?

Vor allem bei der älteren Generation gab es eine richtige Wiedervereinigungseuphorie. Die Zweistaatlichkeit war eine Zwischenphase, denn vorher hatten sie die Einstaatlichkeit erlebt, und jetzt kam es wieder zur Einstaatlichkeit. Damit war ein Kreis geschlossen, und jetzt herrscht auch wieder Ruhe. Wohingegen jetzt für jemanden, der in der DDR aufgewachsen ist, oder jemanden, der in der Bundesrepublik aufgewachsen ist, plötzlich ein ganz neues Land entsteht. Frühere Generationen bringen uns jetzt dazu, in einem Land zusammen zu leben. Ich war überhaupt nicht wiedervereinigungsbegeistert, finde es aber schon interessant. Die Menschen, die so begeistert waren und gleich irgendwelche Reisen gemacht haben durch die DDR, für die war das nur so ein Abgleichen, und jetzt hängen sie wieder im Westen. Damals sind sie dort gegen Widerstände hingezogen, oder mit "Buschzulage", oder wie man das nennt. Jetzt sind sie Wochenendflieger, verbringen die Woche im Osten und am Wochenende

fliegen sie dann doch wieder in ihr Häuschen bei München. Gerade für jüngere Leute ist das hingegen einfach etwas Neues.

Ich bin nach Dresden gezogen, in ein anderes Land, aber ich habe keine andere Sprache lernen müssen. Als es zur Wiedervereinigung kam, führte mich das automatisch zu der Frage, wie es überhaupt dazu gekommen ist, daß es erst einmal zwei Staaten gegeben hat. Das hatte so etwas Schicksalhaftes, wo man gar nicht mehr danach fragte, wie es denn überhaupt durch politische Entscheidungen dazu gekommen ist. Und so bin ich immer weiter zurückgegangen. Ich hatte zu Anfang den Karnau noch in die fünfziger Jahren plaziert. Da tauchte dann automatisch Ost-West auf, und da merkte ich, dass es fadenscheinig wäre, wenn ich das wirklich in dem Text liesse; das war zu oberflächlich, darüber wußte ich einfach noch nicht genug. Das hab ich dann auch wieder rausgenommen.

SW: Können wir jetzt ganz anders über die Nazizeit schreiben?

MB: Ich weiß nicht, ob das Können ist. Es geschieht einfach. Zumindest in Westdeutschland war es so, gerade als es an die Wiedervereinigung ging: Es gab Stimmen, die behaupteten, "Jetzt haben wir genug über den Nationalsozialismus diskutiert" und "Wir mögen das jetzt nicht mehr hören." Das kam wirklich auch von Menschen, die als Intellektuelle gelten, also nicht nur von irgendwelchen tumben Köpfen. Aber gerade dieser Überdruß daran fiel zeitlich damit zusammen, daß Menschen, die Opfer des Nationalsozialismus gewesen sind, überhaupt erst jetzt vermehrt dazu kamen, darüber sprechen zu können.

AB: So sie noch da sind.

MB: Ja natürlich. Aber fünfzig Jahre ging das wirklich überhaupt nicht, und man mußte ganz für sich damit klarkommen. Jetzt gibt es eine viel breitere Literaturverarbeitung, Tatsachenberichte und fikionalisierte Texte. Das war dann ein Feld, wo ich meinen Text als eine Ergänzung sehe.

SW: Mittlerweile gibt es ja viele Texte dazu, sei es nun *Kindheitsmuster* von Christa Wolf oder auch Goldhagens Untersuchung.

MB: Ich habe in den vier Jahren, in denen ich an *Flughunde* gearbeitet habe, ganz wenig literarische Werke gelesen. Oder eben gerade etwas, was völlig anders war.

SW: Also bist Du nach außen gegangen, ins Archiv, hast Dich nicht so sehr mit der literarischen Tradition auseinandergesetzt.

MB: Ja. Ich habe mal dieses Buch *Vati* von Peter Schneider gelesen und habe mich darüber so geärgert, weil der Erzähler da wieder ein Opfer ist. Das war für mich keine Umgehensweise. Das hat aber auch damit zu tun, dass die vorherige Generation, also die 68er grobgesagt, immer noch den

Generationenkonflikt über den Nationalsozialismus ausgetragen hat. Es ist für mich auch so gewesen, daß ich immer die Frage im Kopf hatte, wie ich mich unter anderen Bedingungen verhalten würde, wenn ich die Möglichkeit bekäme, meine Neigungen bis ins Extrem zu verfolgen. Und kann es bei etwas, das einen sehr interessiert, nicht passieren, daß die Gebote der Menschlichkeit irgendwann einmal verlorengehen und daß man das gar nicht mehr so wahrnimmt, weil man ein Ziel hat? Das ist einfach eine Frage, auf die ich keine Antwort habe, und nur in der jeweiligen Situation sieht man dann auf einmal, wie man reagiert.

SW: Siehst Du im Kontext der Bewältigung von DDR-Vergangenheit eine Wiederholung dieser ganzen Problemlage?

MB: Ja, natürlich. In der DDR, als IMs öffentlich gemacht wurden, fragte man sich eben auch, "Wie hätte ich eigentlich wirklich reagiert, welche Standhaftigkeit würde ich unter Beweis stellen"? Und darüber weiß ich gar nichts. Als ich an *Flughunde* schrieb und den ganzen Tag geschrieben hatte, hörte ich am nächsten Tag von Freunden—ich wohnte ganz in der Innenstadt—, daß fünfhundert Meter weiter ein türkisches Mädchen von Skinheads angegriffen worden war. Es hatte sich ein Kreis von Einkäufern gebildet, aber niemand schritt ein. Da habe ich dann auch überlegt, es hätte ja wirklich so sein können, daß ich da wirklich langgelaufen wäre, und ich weiss nicht, wie ich reagiert hätte.

AB: War das im Osten?

MB: Im Westen. Das war in Köln vor zweieinhalb Jahren. Von 1990 an wußte ich, ich wollte meine Zeit in den neuen Bundesländern verbringen, also nicht nur so auf Durchreise oder kurz. Es ist auch merkwürdig, daß ich in die Stadt gezogen bin, die immer wieder durch diesen Roman geistert. Ich kannte Dresden nur von anderthalb Tagen Aufenthalt von 1991.

SW: Wie erlebt man das denn jetzt?

MB: Ich kenne Dresden überhaupt nicht aus DDR-Zeiten. Ich bin überhaupt im Mai 1990 das erste Mal in der DDR gewesen, nämlich in Ostberlin. Es ist schon auf den ersten Blick sehr anders. Wenn man mit Menschen in Kontakt kommt, merkt man auch, daß irgendetwas grundsätzlich anders ist, ohne daß man es festmachen kann. Man spricht in der gleichen Sprache und bildet Sätze in der gleichen Weise, und trotzdem hat es ein Jahr gedauert, in dem ich mir immer wieder klar machen mußte oder überlegen mußte, "Wie hat jetzt dieses Gespräch funktioniert, wie hat da jemand reagiert auf mich, und was habe ich daraufhin gemacht"? Bis ich so langsam in die Lage gekommen bin, mich einfach mal so mit jemandem zu unterhalten.

AB: Ich denke, man hat vielleicht nicht unbedingt einen anderen kulturellen Hintergrund, denn es ist ja immer noch die gleiche Sprache. Aber das ist mir im Osten auch immer sehr stark aufgefallen, daß die Leute auf ganz andere Erfahrungen zurückgreifen, die man gar nicht nachvollziehen kann, obwohl man ungefähr gleichaltrig ist. Es gibt offenbar ein ganz anderes Zeichensystem.

MB: Ja, eben. Aber das zu beschreiben, ist unheimlich schwierig. Um ein plastisches Beispiel zu nennen, ich war 1992 einmal als einziger Wessi auf einer Party in Ostberlin, und zu einer bestimmten Uhrzeit wurde eine bestimmte Musik abgespielt und alle lachten. Für die war alles klar, nur für mich nicht. Das war einfach die erste Rockmusikplatte, die in der DDR erscheinen durfte, und die wurde dann noch einmal als Partygag abgespielt. Ich finde das ungeheuer interessant. Ich sitze auch gerne nur Stunden mit am Tisch und höre einfach zu und schaue, wie Menschen ganz verschiedene Positionen einnehmen.

AB: Und das ist auch immer noch so? Das hat sich noch nicht nivelliert?

MB: Nein. Das geht nur über Generationen, nicht innerhalb einer Generation. Also wenn ich heute Fünfzehnjährige herumlaufen sehe, für die hat DDR irgendwas mit den Eltern zu tun. Ich glaube, für die Generation, die das im Aufwachsen bewußt erlebt hat, wird das auch immer da sein.

SW: Schreibst Du jetzt an etwas anderem?

MB: Ich habe nach *Flughunde* erst einmal eine lange Pause gemacht. Hätte ich wieder angefangen zu schreiben, wäre es doch zu *Flughunde II* geworden und ich hätte dann nach hundert Seiten abgebrochen. Da paßte dann der Umzug nach Dresden gut. Gedichte habe ich geschrieben in der Zeit. Letztes Jahr im Sommer, also 1997, habe ich eigentlich erst wirklich richtig mit einem neuen Projekt angefangen, einer längeren Prosa. Ich hatte vorher schon ein paar Versuche unternommen, auch schon während der Arbeit an *Flughunde*. Und in dieser achtmonatigen Pause dachte ich anfangs, das werden vierzig Seiten, und dann vielleicht so achtzig Seiten, und jetzt merke ich, es wird wohl doch Romanlänge werden. Ich stehe aber immer noch ganz am Anfang damit.

SW: Wird das in der Gegenwart spielen?

MB: Das wird Mitte der siebziger Jahre sein, und das wird dann schon ein deutsch-deutsches Thema haben. Im Westen wird immer die freiheitlich rechtliche Grundordnung hochgehalten gegen den durchmilitarisierten Osten. Irgendwie ist da auch was drin aus der eigenen Kindheit, in der diese

komische Atmosphäre geherrscht hat. Ich denke an 1977. Wenn man von Durchmilitarisierung redet: So etwas hat es im Osten vielleicht gar nicht gegeben, daß man ständig mit einer Straßensperre rechnen mußte und daß sie nun wirklich mit scharfen Waffen dort standen und selber überhaupt nicht wußten, wie sie damit umgehen sollen. Und in diese Zeit—wobei die Zeitgeschichte nur den Hintergrund bildet—kommen vier Jugendliche, so zwischen elf und sechzehn, die immer die Ferien miteinander verbringen—drei Geschwister und ein Cousin. Und in diesen Ferien beginnen sie damit, sich Geheimnisse selber zu bauen, Geheimnisse selber zu schaffen. Ihre Eltern sind eher so, daß sie alles ausdiskutieren, und den Jugendlichen fehlt es eigentlich an etwas Unausgesprochenem. Das schaffen sie sich dann selber. Da muß ich schauen bei der Weiterarbeit, ob die auch so abdriften, ob sie dann auch richtig ein Wahnsystem entwickeln, das weiß ich noch gar nicht.

AB: Das klingt manchmal doch sehr stark so, als handle es sich geradezu um lebende Charaktere?

MB: Das habe ich früher selbst den Schriftstellern nie abgenommen und immer gedacht, "Oh Gott, das ist so superblöde." Ich meine das durchaus metaphorisch, aber irgendwie hat es etwas Lebendiges.

AB: Sind das dann Stimmen, die man hört?

MB: Ja. Daß *Flughunde* fertig ist, habe ich in dem Moment gemerkt, als ich dachte, jetzt können die alleine weitermachen, jetzt brauchen die mich nicht mehr. Ich hatte nach der ersten Fassung gedacht, ich sei fertig, und nach der zweiten und dritten auch, aber da brauchten sie mich immer noch als Krücke. Anders gesagt, ich hätte noch immer den unheimlichen Drang gehabt, viel zu erklären, und jetzt soll das ein Leser einfach mal so für sich lesen.

SW: Christa Wolf hat einmal gesagt, daß es ihr unheimlich schwerfällt, Figuren aus sich herauszustellen, weswegen sie auch kein Drama schreibt. Ist das vielleicht eine geschlechtsspezifische Art und Weise zu schreiben?

MB: Ich könnte mir auch nicht vorstellen, für das Theater zu arbeiten, aber ich habe für mich eine andere Erklärung gefunden: ich kann nicht einem anderen Menschen etwas in den Mund legen. Jeder Text, den ich schreibe, egal durch welche Extreme der auch gehen mag, den muß ich vertreten und nicht irgend jemand Drittes.

SW: Also ich, der Autor.

MB: Ja. In der Situation einer Lesung zum Beispiel, die ja, bevor etwas veröffentlicht ist, eine Art Feuerprobe darstellt. Sind dann Sätze dabei, die ich eigentlich gar nicht vorlesen möchte, dann merke ich schon, da stimmt

irgendetwas mit den Sätzen nicht. Das würde ich nicht auf Schauspieler abschieben wollen. Für mich ist der Text dann wirklich fertig, wenn ich das Gefühl habe, dem Leser jetzt etwas zutrauen und ihm auch vertrauen zu können. Und das war gerade hier ganz wichtig und auch heikel, da es im ganzen Buch keinen moralischen oder ethischen Kommentar gibt und auch keine Ebene dafür. Die Frage ist immer gewesen, welche Menschen werden das eigentlich gut finden? Werden da einige sagen, "Wir möchten Sie einladen", und da findet man sich dann beim Veteranentreffen wieder. Ich konnte es ja überhaupt nicht absehen. Das ist aber nicht so gewesen.

AB: Felicitas Hoppe hat im Interview vorhin gesagt, sie würde oft feststellen, daß die Leser vom Verlag gegängelt werden; nach dem Motto, "Das wollen die nicht lesen, das versteht sowieso keiner." Und sie fände es eigentlich richtig, dem Leser mehr zutrauen.

MB: Also ich habe überhaupt gar kein Interesse daran, jemanden zu bevormunden. Wenn Literatur noch einen Sinne hat, dann doch, daß sie ein bevormundungsfreier Raum ist, ein Raum von Möglichkeiten, in dem man selber entscheiden kann, aber eben auch muß. Das, was Felicitas sagt, merke ich, wenn ich Lesungen an Schulen mache—wo ich nicht mit für Jugendliche geschriebenen Texten, sondern mit meinen ganz normalen Texten hingehe—wie gut das mitunter auch funktioniert. Also auch in der achten Klasse beispielsweise, wo sie zwölf sind und nun wirklich ganz andere Probleme haben, was ja in dem Alter verständlich ist. Das funktioniert. Wobei dann auch gar nicht wichtig ist, daß sie das so auffassen, wie ich mir das selber vorstelle, sondern daß sie damit etwas anfangen sollen, selbst wenn das in eine ganz andere Richtung geht. Sie sollen das irgendwie zu einer Produktivität nutzen können.

AB: Vielen Dank für das Interview.

MB: Bitte gern.

The Politics of Aesthetic Pleasure: Schiller's Theory of Aesthetic Education

David C. Durst

Schiller's theory of aesthetic education must be perceived as a direct response to the problems afflicting European society in the late eighteenth century. Against the historical backdrop of a destructive, dialectical development of civilization¹ provoking the progressive alienation of man, it has often been asserted that Schiller proposed a novel strategy of aesthetic education to foster the renewed reconciliation of man in modern society. In contrast to such a conciliatory reading, I will attempt to outline a more critical, functionalist approach to Schiller's theory of aesthetic education.² On the one hand it will be argued that the ultimate grounds for Schiller's critique are to be sought less in the inhumane than in the dysfunctional nature of the strategies of abstract morality and legality structuring European society at the end of the eighteenth century; on the other hand, Schiller's support of the aesthetic education as an alternative response to the ills of modern society will be interpreted as a strategy seeking less the normative reconciliation than the more functional integration of individuals into the totality of the modern State. By showing in what way Schiller's strategy of aesthetic education may allow for the more effective subjugation of the individual in modern society, that is, by revealing how it may serve as an effective "surrogate" to "secure legality" where other existing strategies fail, my intent is to problemize this aesthetization of modern man.³

In his *Letters on the Aesthetic Education of Man*, Schiller outlines the historical causes for the increasing alienation of man effecting social instability in modern life. And here we find Schiller unequivocal in his critique of modern society. It is not some evil attribute inherent in human nature which has led to the socio-political problems of modern society, but instead—in the spirit of Rousseau—modern societal institutions which have destroyed the harmonious bond of body and soul in man. In his critical discussion of the dialectical development of European civilization, Schiller

identifies three different general spheres in which modern societal forces have destroyed the natural concord between the individual with the community: politics, the political economy, and culture.

In the political sector, the modern bureaucratic State, symbolically described as a "ingenious clockwork"—a term taken from Kant's *Critique of Judgment* (220, §65)—, has become so instrumentally rationalized that, according to Schiller, it "remains forever a stranger to its citizens; at no point does it ever make contact with their feelings" (*AL* 99–101). Instead of reflecting the immediate desires and customs of the people, the laws of this "increasingly complex machinery" function over against the will of the people as a foreign and hostile force (*AL* 101). As a result, the enforcement of such hostile laws and bureaucratic measures designed to order the lives of its citizens is instead perceived by these very citizens as coercive. Rather than promote creative development of individuals in society, the modern State instead "destroys the concrete life of the individual in order that the abstract idea of the whole may drag out its sorry existence" (*AL* 101). The rise of such a bureaucratic apparatus does not lead to the productive integration of individuals within the modern State, but instead promotes the very opposite; namely, the repressive marginalization of individuals and consequent "dis-integration" of the "positive society (as has long been the fate of most European states) ... into a state of primitive morality in which public authority has become but one party *more*, to be hated and circumvented" (*AL* 101).

In the economic sphere Schiller insightfully documents the detrimental effects of early capitalist development on modern man. The present age, increasingly dominated by the logic of instrumental reason, is one in which for Schiller "material needs reign supreme and bend a degraded humanity beneath their tyrannical yoke. *Utility* is the great idol of our age, to which all powers are in thrall and to which all talent must pay homage" (*AL* 89). Not only does the striving for individual, factious, egoistic advantage in the form of profit destroy the *sensus communis* of modern man⁴; because "enjoyment is divorced from labor, the means from the end, the effort from the reward" it also leads to the general alienation of man from his own creative capacities (*AL* 100). The increasing division of labor in modernity only further "absolves the individual citizen from developing extensively" and thus reduces man to a mere "fragment of the whole in which man himself develops into nothing but a fragment" (*AL* 100).

Lastly, in the realm of culture Schiller witnessed the rise of further societal forces which destroy the harmonious union of man with himself

and with others in society. Not without its questionable legitimacy, Schiller laments the rise of integral aspects of a modern civil society in which the identity of the "State and the church," the unity of the "laws and customs" traditionally governing the lives of the people are irretrievably broken (*AL* 100). For Schiller, this emancipation of a civil society from the State, i.e., a realm of autonomous human action independent of the direct control of State, does not lead automatically to the prospering of a creative community of universal individual freedom; instead, the modern, "mechanical collectivity," "indifferent to character," often engenders a destabilizing situation of cultural caprice in which "any amount of obscure thinking is condoned as long as it is accompanied by a spirit of order and law-abiding behavior" (*AL* 100). The developments of science with its "more exact modes of thought" and growing inner differentiation between disciplines—despite the unquestionable increase in man's ability to control nature for human ends—has contributed further to the severing of "the inner unity of human nature," and thereby allowed for a "disastrous conflict to set man's harmonious powers at variance" (*AL* 99).

In various writings on aesthetics in the 1790s,⁵ Schiller schematically reduces the factors leading to immoral egoism and social separatism of the late eighteenth century to the general antagonism between reason and human nature. In this violent bifurcation of reason and nature, as he argues, either the overwhelming power of factious desires of man or the failing power of morality to actually structure human action toward collective goals predominates:

All immorality appears to be derived from the collision of the good with the pleasing or, what is the same, from the collision of human desires with reason and on the one hand has its source in the *strength* of the sensuous drives and on the other hand in the *weakness* of the power of moral will. (*MNS* 782)

These two extreme poles of immorality manifest in the conflict of nature and practical reason, i.e., the strength of the sensuous inclinations and the weakness of the moral will, are for Schiller not mere philosophical constructs. He finds them reflected directly in the two most pronounced forms of human "depravity" pervasively manifest in the class structures of European society in the late eighteenth century: namely, in the savagery of the lower classes and in the barbarity of the enlightened classes. "Among the lower and more numerous classes," Schiller asserts, "we are confronted with

crude, lawless instincts, unleashed with the loosening of the bonds of civil order, and hastening with the ungovernable fury of their animal satisfactions" (AL 96). Man's simple character leads in modernity to "selfishness" and "violence," and, as such, "aims at the destruction of society rather than at its preservation" (AL 92). At the same time, the morality prevailing in the cultivated classes of modern Europe has done little to reconcile humanity. When it is time to translate their lofty moral ideals into concrete moral action, these cultivated classes of modern society are no better than the other, less educated classes. Instead of real virtue, the pretentious moral values of the rising bourgeoisie and other "refined classes" lead to the "repugnant spectacle of lethargy" and "barbarianism" (AL 95). The "enlightenment of the mind" has lacked a moral power, the "ennobling influence on feeling and character" it promised, and instead has tended to exacerbate the problem by "bolstering up depravity": "In the very bosom of the most exquisitely developed social life egotism has founded its system, and without ever acquiring therefrom a heart that is truly sociable, we suffer all the contagions and afflictions of society" (AL 96). In sum, "the child of nature, when he breaks loose, turns into a madman; the creature of civilization into a knave" (AL 96).

The dilemma Schiller diagnoses here may be defined in more general terms as the fragmentation of human action. Fragmentation may be defined as a situation in which the normative purpose of human action structuring the stabile functioning of the societal totality no longer permeates the whole intellectual and material being of an individual. Normative goals do not extend into the very depths of an individual's desires; instead, they remain foreign, repressive and, thus, ultimately ineffective in controlling human behavior. In consequence, the fragmented individual persists in this state of "bifurcation" (*Entzweiung*) in which dark desires conflict with the (moral) laws of practical reason. The ultimate source of societal ills, however, lies less in the tragically torn nature (*Zerrissenheit*) of man subject to the alienating societal forces of modernity; by carefully tracing the socio-political consequences of the repressively marginalized individuals, Schiller realized clearly that the coercive strategies of moral and legal control of man lead not only to the unjustifiable alienation of individuals from the (moral) laws of the community but, more importantly, to the political perpetuation of menacingly irrational desires harboring behind the "dead letter" of such laws (AL 96). What Schiller finds so disturbing is, then, less the repressive nature of such coercive strategies *per se* than the continued existence of the "wild," "anarchical," "egoistic" desires of mod-

ern man. For it is such deviant desires that lead to the fragmentation of human action which in forms of social separatism subvert the stability of society.⁶ Against the backdrop of the rising political economy, the coercive economies of abstract morality and legality have contributed little to the elimination of the crisis of political contingency in modernity. Indeed, such fundamentally dysfunctional strategies only further exacerbate the fragmentation of the individual from society, which for Schiller finds its epitome analogously represented in the uncontrollable paroxysms of the madman (*MNS* 789). It was the disquieting threat of such paroxysmal attacks of the Other of reason in modern man that ultimately inspired Schiller to articulate his alternative strategy of aesthetic education.

In his *Kallias oder über die Schönheit* (*Kallias or On Beauty*), a compilation of letters written in the winter of 1793 to his friend Gottfried Körner, Schiller formulates a poignant critique of the moral philosophy of Kant which offers valuable insights into the underlying motives for his strategy of aesthetic education. In his problematization of morality, Schiller proceeds from the Kantian opposition between practical reason and human nature. He adopts this rigid dualistic position, however, only in order to transcend it in the notion of “moral beauty” (*moralischer Schönheit*) (*K* 404). In accordance with the law of causality founded in Kant’s *Critique of Pure Reason*, scientific experience of the phenomenal world reduces nature to a mechanically determined being objectively lacking all inner purposiveness, self-organizing and spontaneously autonomous power. In order for the individual to effect morally autonomous action in the phenomenal world of human experience, practical reason must thus exert causality over the inner nature of man. In the practical philosophy of Kant this relationship is termed the “causality of freedom” (*Grundwork* 114). The causal influence of practical reason over the material will involves a dual process: on the one hand, abstraction from all material interests subjecting an individual being passively to the deterministic laws of the phenomenal world (negative freedom) and, on the other hand, the spontaneous construction of the maxim of human action in strict accordance with the moral law (positive freedom) (114f.). With the “help of the causality” (Schiller) of practical reason, the individual is to determine his/her action for the realization of any empirically contingent interest but—in independence of the deterministic laws of the phenomenal world—solely for the sake of the moral law itself. Yet due to their categorically determined difference, practical reason commands actions expressly in “practical conflict” (Kant) with or, as Schiller states, “against the interest of the senses” (*K* 406).

Against the background of this ultimate alterity of interests, the causality of freedom involves “self-coercion” (*Selbst-Zwang*), i.e., the coercive suppression of one’s own, contingent material desires. Such coercive relationships constitute what Schiller characterizes as “heteronomy in the appearance” (*Heteronomie in der Erscheinung*) (K 404). The heteronomy of moral action rests in the fact that the determining and determined forces in man do not form an all-inclusive totality, an immediate identity of interest. Instead, an antagonistic relationship of mutually exclusive interests between practical reason and human nature predominates which leaves the individual in a debilitating state of inner bifurcation (*Entzweiung*) and fragmentation from the community.

The notion of heteronomy is of vital importance in the aesthetics of Schiller, for it constitutes the counterpart to his notion of beauty. In the *Kallias Letters*, Schiller defines beauty as “freedom in the appearance” (*Freiheit in der Erscheinung*) (K 404). Freedom here is not to be confused with a capricious independence from all rules, for “every beautiful product must subject itself to rules. ... The beautiful product may and must even be ordered by rules (*regelmäßig*)” (K 402). The *specificum* of the beautiful object is manifest instead in the fact that it simply “appears free of rules” (*regelfrei erscheint*). An object appears to be free of rules, according to Schiller, “as soon as we no longer either find *or are even occasioned to search* for the ground of the same (the object) *outside of it* (the object)” (K 402). The beautiful object appears as if it were the immanent cause of itself.

In contradistinction to beauty, heteronomy is manifest clearly wherever an empirical object, including of course the material will of an individual, is not only not free of rules—for no beautiful object is free of rules—but does not even appear as if it were free of them. Thus, the heteronomous being *is and appears* to be determined by a “foreign” and “external” force which is “different, independent and accidental” over against this phenomenal object (K 411). Heteronomy in the appearance therefore exists where we find the form of the object only “under the presupposition of a notion (*Begriff*), whereas every notion implies “something external to the object,” “announces itself as coercion (*Zwang*) and carries with it heteronomy for the object” (K 402f.).

Moral beauty is characterized by Schiller also as a human action determined by rules. Like the beautiful object, however, the morally beautiful act appears as if it were free of all such coercive rules. According to Schiller, “a moral action is a beautiful action when it looks like a self-resulting effect of nature” (K 407). Such an act is paradigmatically given when an individual—

"unbidden and without seeking counsel with himself, even though he must bear the costs"—"has forgotten himself completely and 'fulfils his duty with an ease as if the instincts have had acted out of him'" (K 407). Such a deceptive impression predominates because "no *noticed* influence of a purpose" is overtly manifest in the actions of the self-forgetting individual (K 402). Although silently securing the moral integration of the individual into the community, the purposive notion (*Zweckbegriff*) structuring human action is not noticeably present. Thus the morally beautiful act can be perceived as if it were an act of complete natural self-determination, in which cause and effect, rule and nature, duty and desire are no longer set in an overtly antagonistic relationship of heterogeneity. The material desires of man now appear as if they naturally and willingly fulfil the command of practical reason. In this way, Schiller can make the important claim that in the morally beautiful act the moral "duty has become nature"—or at least in semblance (*AW* 468). And because in this intimate relationship between duty and desire of the "semblance of freedom" (*Schein der Freiheit*) a feeling of pleasure is aroused by the moral practice itself, we do not even sense the need to disclose the actual heteronomous law of causality behind such acts (K 410).

In contrast to the morally beautiful act, the rigid moral act in no way even appears as if it were instinctually desired. The coercive exclusion of sensuous impulses by the moral law is for all overtly apparent to witness. As a result, the stark alterity of the internalized instance of the pure moral will of the individual over against his material counterpart is conspicuously revealed. The rigidly moral individual is and appears to be subject to an inner, yet foreign force which establishes a blatantly apparent form of coercive "domination over desires" (*AW* 478).

Because beauty demands the subtle suppression of any overt apparentness of repressive relationships, according to Schiller, our aesthetic eye is deeply "insulted" by the coercive heteronomy of moral action (K 415). Pure morality is without doubt "dignified," even "sublime," but in no way beautiful (*AW* 433). Indeed, the heteronomous relationship between moral reason and human nature proves to be for Schiller "something embarrassing," aesthetically even hideous or "repulsive" (*eklig*) (K 407f.). The coercive character of Kantian morality forces us to face openly the inner antagonism in modern man which precludes the possibility of human beauty: "Under its rigid discipline sensuality (*Sinnlichkeit*) appears suppressed, and the inner resistance is revealed from without by coercion. Such a constitution of the human spirit cannot be advantageous for beauty" (*AW* 462). Against this

background, the aesthetically incensed Schiller asserts that man now no longer “wants to see coercion anywhere, not even when reason itself exercises it” (K 407). Instead, asserting a *new aesthetic maxim of modernity*, Schiller demands that in moral action:

our sensuous nature must appear free, even though in reality it is not and it must have the look (*Anschein*) as if nature is merely carrying out the contract of our impulses, while it submits itself, in exact opposition to the impulses, under the domination of the pure will. (K 407)

It may be argued that the critique leveled here against Kantian morality does not just reflect an intrinsically aesthetic interest, such as a refined sense of beauty in modernity; Schiller’s critique is also permeated by an other, politically more relevant, imperative immediately bound up with the aesthetic one. The aesthetic maxim of modernity quietly harbors a political demand. When the individual attempts to act in strict accordance with the moral law, the sensuous manifold—as we saw—must be coercively suppressed (*unterdrückt*). For it is these very sensuous desires of man which constitute for Schiller “the inner enemy,” indeed the “strongest adversary with which man must struggle in his moral actions” (MNS 784). In order to keep these dangerous “desires at a distance and to silence the emphatically speaking instinct,” the moral will of man therefore must *marginalize* coercively such impulses (AIW 461). This demands from the moral will, according to Schiller, “noticeable violence (*merkliche Gewalt*) and huge exertion,” for human nature “resists obstinately and energetically” this coercive, moral force (AIW 461). And yet it is nothing other than this bitter, openly apparent struggle of the moral will of the individual with his very own natural impulses which constitutes the very precondition for the heteronomy which Schiller found so aesthetically displeasing. In effect we thus find that *the heteronomy in the appearance reflects nothing other than the stark insubordination of man’s material desires against a form of practical reason which has fundamentally failed to achieve the uninhibited and inconspicuous integration human nature into the moral order*. The repulsive nature of Kantian morality reveals itself now no longer as simply an aesthetic blemish but instead as a modality of the dysfunctional strategy of morality which is incapable of completely integrating the contingent material desires of man into a coherent field of political domination; *a political determinant has been silently smuggled into Schiller’s world of aesthetic semblance*. Accordingly, one defines an action as morally beautiful if the nature of man unresistingly adheres to the coercive demands of practical rea-

son. The aesthetically displeasing, on the other hand, presents itself as what provokes the hideous heteronomy of the will; namely, the politically ineffective economy of repressive power manifest in Kantian moral reason which is ultimately not able to efficiently eliminate the subversive character and dysfunctional resistance of the “anarchical” desires and “blind force of the affections” of modern man (MNS 785). As long as heteronomy reigns over beauty one must assume that the natural desires of man still has “power to oppose” the moral imperatives of practical reason (AW 465). In the end, aesthetic displeasure symbolically reflects nothing other than the politically displeasing fact that the power of desires disrupting modern society is not yet broken. What lies behind the aesthetic condemnation of hideous heteronomy reveals itself to be but the ineffectivity of the strategy of morality to deal decisively with the political imperative of modernity; namely, to liquidate the subversive insubordination of deviant desires in the human body/nature and, therewith, overcome the fragmentation of human action.

In the face of the crisis-ridden fragmentation of human action in modernity, Schiller deliberates two different strategic responses to reassert social stability: either one can attempt to “strengthen the party of reason and the power of the good will in such a way that no sensuous temptation could overwhelm him; or one must break the power of sensuous temptation so that even a weaker reason and a weaker moral will still may be superior to them” (MNS 783). Yet due to his disbelief in the possibilities for the direct moral self-betterment of man—regardless how disciplined the ethical practices of self may be—the forces compelling Schiller to forsake the latter strategy were never really questioned. Indeed, “it would be the most frivolous embarrassment to trust the most important aspects of our societal world to our untrustworthy virtue,” for—as Schiller sees it—“the world order could dissolve and all the unifying fabric (*Bande*) of society be torn asunder before we become earnest with our moral principles” (MNS 788). Instead we must openly “admit—despite all conviction of the necessity and possibility of pure virtue—how contingent its (morality’s) real exercise is and how little we may build upon the foundation of our better moral principles” (MNS 788). In consequence of such moral resignation, Schiller is moved to draw the following conclusion: “the more accidental and contingent our moral values are, the more necessary it is to take precautionary measures for legality” (MNS 789). Indeed, one must view such precautionary measures necessary to secure the legal integrity of society as a duty, for

like the madman, who suspects his approaching paroxysm, removes all knives and voluntarily offers himself to bonds in order to avoid being responsible in his healthy state for the crimes of his disturbed mind, so too are we obliged to bind ourselves to the aesthetic laws so that in the periods of their domination our passions do not harm the physical order. (MNS 789)

According to Schiller, no modern State can ever feel secure in granting citizens a realm of liberal freedom until the individual of “wild libertinism” is transformed into one of culture. For “as long as natural man still makes a lawless misuse of his license, one can scarcely run the risk of letting him glimpse his liberty” (AL 105). Instead, the political axiom of the strategy of aesthetic education is that one does not bless the individual with a measure of “liberality” in retaining the right of autonomous “choice” until he already—without any real choice⁷—obediently “executes the orders of the spirit” in a mere “semblance of voluntariness” (*Schein von Freiwilligkeit*) (AW 477). Otherwise, “when it allies itself with forces still in ferment, and reinforces an already too powerful nature,” “the gift of liberal principles becomes a betrayal of society as a whole” (AL 105).

In order to more effectively secure conformity to the laws of the modern State, according to Schiller one must redirect societal forces away from sole concentration on strict moral practices of the self towards a more immediate confrontation with their intransigent Other, i.e., the capricious power of man’s sensuous nature. Not the strengthening of modern man’s will to consciously struggle with the sensuous self in accordance with universal moral principles then, but instead the direct “development of man’s capacity for feeling is the more urgent need of our age” (AL 107). And, indeed, it is exactly this desideratum of modernity which the strategy of aesthetic education promises to fulfil:

It is here in the indifferent sphere of physical life that man must make a start upon his moral life; here while he (man) is still passive, already start to manifest his autonomy, and while still within the limitations of sense begin to make some show of rational freedom. The law of his will he must apply even to his inclination; he must, if you will permit me the expression, slip⁸ the war against matter into the very territory of matter itself, so that he may be spared having to fight this dread foe on the sacred soil of free-

dom. He must learn to desire more *nobly*, so that he may not need *to will sublimely*. This is brought about by means of aesthetic education, which subjects to laws of beauty all those spheres of human behavior in which neither natural laws, not yet rational laws are binding upon human caprice and which in the form it gives to outer life, already opens up the inner. (AL 156)

What Schiller is promoting here is nothing less than a radical paradigm change in the way societal forces harness human nature. In order to promote the more effective re-integration of man into modern society, Schiller looks neither to a direct moral or even to a political revolution of the laws coercively controlling human body/nature, but conversely to “a total revolution of man’s whole way of feeling” by the aesthetic education of man (AL 171). For ultimately “all improvement in the political sphere” is said to proceed from the aesthetic “ennobling of the character” of modern man (AL 107).⁹ Indeed, if the political problems of fragmentation and strife in modern society are ever to be solved, according to Schiller, “he will have to approach it through the problem of the aesthetic, because it is only through beauty that man makes his way to freedom” (AL 90). Yet despite all eulogistic claims concerning the renewed freedom of man to be made possible by “aesthetic culture,” upon closer analysis it may be argued that the essential directive of the strategy of aesthetic education lies less in promoting the possibility of any normatively acceptable reconciliation of individual autonomy with the demands of the totality of societal forces than in its capacity to more effectively integrate a subjugated individual into the totality of the state apparatus. In the end, the fundamental “achievement” (*Verdienst*) of aesthetic education rests in more effectively “serving, in accordance with the effect if not with the inner value of virtue, as a surrogate of true virtue and to secure legality where nothing is to be hoped for from morality” (*die Legalität da zu sichern, wo die Moralität nicht zu hoffen ist*) (NMS 789).

From his critique of Kantian ethics Schiller gained decisive insight into the stark incapacity of the coercive economy of power in the strategy of abstract morality to functionally integrate the natural desires of the individual into the socio-political totality of modernity. Against this background Schiller sought refuge in the realm of aesthetic semblance, though clearly with the intent to rise from this realm better armed to deal more decisively with the hideous heteronomy of modern man. In his *Kallias Letters* Schiller

formulates a notion of moral beauty which, though not ultimately transcending the coercive relationship between practical reason and human desire, indeed promises to suppress any noticeable appearance of such hideous heteronomy on the political stage and thereby overcome its crisis-ridden consequences. Without renouncing in any way the factual validity of reason, Schiller's strategy of aesthetic education promises to avoid any overtly antagonistic relationship between reason and human nature by inscribing the purposive notion of practical reason into the nature/body of man in a way which makes it appear to all, including the individual himself, as if it were not there. Although the purposive rule of practical reason is in fact effectively present, due to its unnoticeable camouflage, its "hidden lawfulness" in the nature/body of man, it appears as if human action results without such a coercive moral rule and without any heteronomous determination (K 409; *GSF* 674). By hiding the strict lawfulness under the semblance of caprice the moral action of the individual attains the charm of beauty.¹⁰

In his important essay "Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten," Schiller outlines the *modus operandi* of aesthetic education. While concentrating on this essay, I will not hesitate to refer to other writings on aesthetics from the 1790s by Schiller in order to problemize this strategy.¹¹ In "Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten," aesthetic education is inscribed more specifically in what I have referred to elsewhere—borrowing a term from Schiller himself—as the "discipline of taste" (*Disziplin des Geschmacks*), a practice designed to aestheticize the nature/body of modern man.¹² It is the disciplining of aesthetic taste in the modern individual that factually allows aesthetic education to "replace morality where it is lacking and relieve it where it is" still effectively present (MNS 784; AB 58). It plays the role of a flanking instance or a surrogate to morality in securing socially stable behavior where the pure moral will alone in the struggle with the revolting desires of man's nature/body must continually capitulate. On behalf of the "law-giving power" of practical reason, the discipline of taste is to act as an "executive" (*vollziehendes*) organ which actualizes the will of political reason in the nature/body of the individual (AL 177; *GSF* 670, 684). This task is performed by means of what one could term the double operation of aesthetic taste, in which on the one hand "impulses are removed" which "inhibit" the power of political reason and on the other hand "awakens impulses which are beneficial for it" (MNS 787).

Analogous to the realm of morality, the practice of aesthetic education continues to regard as its "natural inner enemy" the nature/body of man

which due to a “lack of discipline is wild from within” (MNS 783). Accordingly, the first task in the aestheticization of modern man by the discipline of aesthetic taste is to “annihilate the resistance of impulse against the good” (MNS 783). The discipline of taste breaks the subversive power of human nature by “expelling from the mind all those material impulses and unrefined desires which often so stubbornly and vehemently resist the exercise of the good” (MNS 785). This initial annihilation is augmented by the cultivation of aesthetic laws (*ästhetische Gesetze*) of “temperance” (*Mäßigung*), “honor” (*Ehre*), “civility” (*Anstand*), and “good manners” (*guten Tones*), to which the individual is to subject himself (MNS 787; AB 66). By this “intervention of taste into the operation of the will” the individual learns to “renunciate the unsociable desires” of his hitherto “self-seeking” being (MNS 785). The individual thus begins to “find repulsive everything which is awkward, hard, which is violent” (MNS 784). In order to be safe from the “unrefined sensuality and the wildness” of his very own nature, the “coercion” inherent in these aesthetic laws, “which the civilized human being subjects himself to in the expression of his feelings,” allows for such a “degree of domination” that the “voice of reason”—even under the most vehement “storm of sensations”—does not lose its penetrating resonance in the halls of human desire and unrelentingly “sets a limit to the crude outbursts of nature” in man (MNS 784).

Immediately following this “purification of feelings” (*Reinigung der Gefühle*) is the second operation in the aestheticization of man (AB 23). In clear contrast to the dysfunctional strategy of abstract morality, the discipline of aesthetic taste does not stop at coercively controlling human nature by strict subjugation to the laws of reason (AB 66). Indeed, the decisive lesson Schiller learned in his critique of Kantian morality was the fact that practices of moral self-coercion alone can only exacerbate the fragmentation of human action and thus only further undermine the stability of modern society. Thus, if one cannot completely subdue human nature through repressive strategies alone, one must then attempt to derive productive capital out of human nature by mobilizing its positive support for the imperatives of reason. And it is nothing other than this progressive superseding of the coercive economy of abstract morality in the productive economy of aestheticization which represents a decisive paradigm shift in the strategic appropriation of human nature in modernity. Instead of simply coercing nature, the discipline of aesthetic taste attempts to also “win over the sensual capacity ... for the pure activity and to subdue its resistance” by “transforming form into matter, by rapping ideas in sense

intuitions and by affecting the passive energies with an operation of the active" (AB 51). Instead of simply coercively subjecting human nature to rational repression, the discipline of aesthetic taste seeks to secure the active and friendly support of human nature for the rules of reason by "changing the object of desires and exchanging crude feelings for more refined ones" (AB 64).¹³ For it is without doubt "more advantageous," as already clearly spelled out in *Anmut und Würde* (*Grace and Dignity*), "when the impulse is found on the side of duty," when "pleasure and duty are brought into union," for here the individual "obeys his reason with pleasure" and "without resistance" (AW 464). In the place of the subversive desires of man "more noble and gentle impulses" are to be "sown which are connected with order, harmony and perfection" (MNS 785). Having cultivated such an "ennobled taste" the individual no longer simply voluntarily renounces claims to unrefined forms of desire, but moreover "subjects his desires with pleasure to reason" (GSF 689). The discipline of aesthetic taste mobilizes desires, activates the senses of man in order to strap them more effectively "in the end by means of hidden bonds to the unity" of political reason (Schiller, *Sämtliche* 1023).

The cunning logic of domination at work in this aesthetic subjugation of human nature/body is documented in the fact that all recognizable traces of repressive coercion factually applied in the first operation of annihilation are now to disappear behind the "lively and fiery applause" of the mobilized emotions of the aestheticized individual (AB 59; MNS 785). In order "to ban the feeling of coercion completely from the human mind," as Schiller professes in a decisive passage taken from the *Augustenburger Briefe* (*Augustenburg Letters*) the aesthetic "pleasure must change places so quickly with the tension (of coercion) that the mind can hardly differentiate between the two situations" (AB 52). The ruse of this aesthetic reason is apparent: By replacing the renunciation of wild desires immediately with the lure of aesthetic pleasure, by obscuring the sacrifice of crude sensuality with the aesthetic rapture (*Entzücken*) of beauty, and by concealing coercion and violence behind the cloak of aesthetic enthusiasm (*Enthusiasmus*) for the beautiful, the aestheticized individual loses sight of the tension-ridden traces of rational coercion (AB 61). It is this hidden heterogeneity that constitutes the subtle secret of the "beauty of play" in which the individual is pleasurably entwined (AW 463). Because he acts without moral deliberation and—at least in semblance—out of pure natural instinct, such an aestheticized individual, according to Schiller, even "does not himself know of the beauty of his action and it no longer occurs to him that he could act

or feel differently” (*AW* 468). While all eyes gaze at the moral beauty of the individual as the aesthetic embodiment of political reason, the individual himself fulfils unknowingly this pleasurable, politically purposeful act. The aestheticized individual is thereby robbed by the lure of aesthetic pleasure of the capacity to critically recognize the coercive laws of reason governing his own behavior and consequently deliberate alternative plans of action. By aesthetically mobilizing the sensuous desires of the individual in the semblance of freedom, the being of this very individual thus is simultaneously politically immobilized. The individual is blinded, subjugated by the Sirens on the island of aesthetic semblance: Yet, paradoxically, it is no longer the coercion of sensuous desires but instead that of a hidden reason which constitutes the mythical force the individual appears to be without power to resist.

The political capital Schiller expects to derive out of the discipline of aesthetic taste is indeed great. Due to the fact that the aestheticization of the human body on the one hand excludes all individual resistance and on the other hand makes the unconscious obedience to the dictates of reason an object of aesthetic pleasure, the whole political kinetic of rationally integrated human action attains here a special dynamic. The traces of difference between reason and human nature are effaced in a semblance of spontaneity; for without the hesitation of de-mobilizing deliberations the aestheticized individual either immediately fulfils the imperatives of reason or acts quickly to smother crude impulses in their incipient stage where the moral will is slow to respond (*MNS* 786).

Under the first circumstance where “reason speaks and commands actions of order, harmony and perfection, it not only finds no resistance but in contrast the liveliest assent from the side of impulse” (*MNS* 785). Not only is such a soul swayed “to taste more ennobled enjoyment in forms, to draw its pleasures from the source of reason without a struggle from the debased delights of matter, and to believe itself infinitely recompensed for all sacrifices of the external senses by the joys of the inner senses” (*AB* 64). Wherever reason makes the first move and is in danger of being overwhelmed by the stronger force of natural impulse, the aesthetic sense of man furthermore decides “in the favor of duty” (*MNS* 787). And because the “active and pure feeling for beauty” makes necessary “a smaller measure of moral energy of the will for the exercise of virtue” the discipline of aesthetic taste has, as Schiller can conclude, the “most happy influence” on the political effectivity of morality (*MNS* 781).

Under the second circumstance where the material desires of the aestheticized individual speak first, "they must endure a strict inspection by the sense of beauty" (MNS 785). In accordance with the temporally more immediately activated duty of beauty, the individual of "cultivated taste" will condemn by sense of feeling alone all those delinquent desires prior to them ever "coming before the moral forum, before the moral conscience" of man (AW 446; MNS 786). Because all such "crude and violent" desires instinctually "awaken abhorrence which nothing can overcome, in the moment the impulse for self-preservation pursues something crude the mere aesthetic sense already rejects it" (MNS 786). In this aesthetic unity there is no longer any subversive temptation which could inhibit the political kinetic manifest in the immediate rational activity of the individual. For the "decision" (*Entschluß*), if this notion can still find its legitimate usage here, is already instinctively "handled in the forum of feelings, and the behavior of the human being," as "morally indifferent" as it may be, is nevertheless perfectly "legal" (MNS 786). Thus even if political interests represent "too weak of a bridle" for the lawful behavior of the individual of both the "common" and "cultivated" classes, one can at least depend on the political effectivity of the disciplined aesthetic taste of modern man to "guarantee the lawfulness of their behavior" (AB 66). And although this "aesthetic virtue" indeed can assure the individual "no value in the moral world," it nevertheless makes "him useful for the physical world" by providing him at least with the capacity "to act even without a truly moral attitude in a way which a moral attitude would have ushered in with itself" (MNS 788). Therewith, we finally find ourselves in the position, according to Schiller,

to satisfy at least the physical world-order by the *content* of our actions, even if we should not be able to satisfy the moral world-order through the *form* of the same—at least to exercise as perfect instruments of natural purpose what we remain culpable for as imperfect persons of reason in order not to stand before both tribunals in disgrace. (MNS 788f.)

The fact that the discipline of aesthetic taste "is in the highest degree beneficial for the legality of our behavior" attains great weight in Schiller's deliberations on the strategy of aesthetic education (MNS 787). And in the final analysis this can come as no real surprise, for from the very start Schiller was less interested in any futile fortification of the abstract moral conscience of the individual in his conscious struggle with the self than in

the concrete annihilation of the deviant desires of man provoking the crisis-ridden fragmentation of human action in modernity. In the end, from the smallest moral loss Schiller can cunningly claim the largest political gain: for by the discipline of aesthetic taste the subversive desires of man are finally broken and the modern individual is pleasurefully, yet unknowingly integrated into a stabile, aesthetic field of legal domination.

Notes

Abbreviated references are to the following works:

- AB F. Schiller *Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Briefe an Augustenburger, Ankündigung der Horen.*
AL F. Schiller *Letters on the Aesthetic Education of Man.*
AW F. Schiller *Anmut und Würde.*
GSF F. Schiller "Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen."
K F. Schiller "Kallias oder über die Schönheit."
MNS F. Schiller "Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten."

¹ The most representative example of such a tradition of interpretation of Schiller's theory of aesthetic education is to be found in Marcuse's *Eros and Civilization*.

² In *The Ideology of the Aesthetic*, Terry Eagleton undertakes what one could term a functionalist interpretation of the aesthetic writings of Schiller. Yet because he limits himself in great part to an analysis of the *Aesthetic Letters* and only tangentially discusses the other important aesthetic essays of Schiller, including "The Moral Utility of Aesthetic Manners," it is my contention that Eagleton's critique of Schiller's aestheticization of politics remains at best incomplete because it fails to reveal, as I intend to do in the course of this paper, the clear link between aesthetic mobilization of the human body and the unconscious conformity of the aestheticized individual to the laws of the state (Eagleton 102–19).

³ In his *Aesthetic Letters* Schiller asserts unequivocally that fine art in no way should be instrumentalized for any definite purpose of moral improvement: "No less self-contradictory is the notion of a fine art that teaches (didactic) or improves (moral); for nothing is more at variance with the concept of beauty than the notion of giving the psyche any definite bias" (AL 151). Nevertheless, in his important essay, "Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten," derived from the fifth letter addressed to the Prince of Augustenbourg (March 3, 1793) and first published in the third issue of the journal *Die Horen* in 1796, Schiller argues that while it cannot promote immediately the dignity of moral conscience, aesthetic taste will nevertheless "secure the legality" of individual human behavior (MNS 789). If I

am correct, it is this distinction between morality and legality which has been given too little critical attention in the secondary literature on Schiller's strategy of aesthetic education. (See Tschierske and Gadamer.) I have rendered to English all the passages from Schiller cited from their original German texts.

⁴ Schiller remarks in the *Aesthetic Letters*: "The practical spirit ... was bound to find the idea of the unconditioned whole receding from sight and to become just as impoverished as its own poor share of activity" (AL 101).

⁵ Here I am referring to the *Letters on the Aesthetic Education of Man*, *Kallias oder über die Schönheit, Anmut und Würde*, "Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen" and "Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten," and *Briefe an den Prinzenf.C. von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg*.

⁶ Schiller's following comments in *Anmut und Würde* insightfully reflect this logic: The coercively "*suppressed (niedergeworfene)* enemy can resurrect himself" (AW 465). This perspective, reflecting more a logic of domination than one of human despair, has been neglected by secondary literature on Schiller in favor of a one-sided concentration on the inhumane aspects of alienation in modernity. Representative of such secondary interpretations is G. Rohrmoser who argues that the notion of "aesthetic reconciliation" developed by Schiller must be seen as an answer to the "alienation and reification" of man in modern, bourgeois society.

⁷ Schiller's rather problematic determination of liberalism, a kind of liberality without liberalism so to speak, if indeed we understand liberalism to imply among other things the right to individually decide between two potentially morally or politically contingent alternatives, is documented in the following remark: "In grace ... he [man] governs with *liberality* because it is *he* who posits nature in action and finds no resistance to subdue. ... Where ... the will *begins* and sensuousness *follows* it, there it may not show rigidity, but must be indulgent" (AW 477).

⁸ In what may contribute to a misrepresentation of this passage, the translators off. Schiller's *Letters on the Aesthetic Education of Man*, Elizabeth M. Wilkenson and L. A. Willoughby, have translated the German phrase: "den Krieg gegen die Materie in ihre Grenze spielen," as "play the war against matter into the very territory of matter itself" and thereby alter the notion of *spielen* here used by Schiller which—when bound up with the preposition *in* in the accusative case—means rather "slip into," as I have translated it above; they have secondly, perhaps in an attempt to link this term up with the systematic notion of the "play drive" in Schiller's *Aesthetic Letters*, placed in italics the term "play" where, unless I am mistaken, the original German bears no such stress (AL 156).

⁹ Schiller states elsewhere in the *Aesthetic Letters*: Only "by means of a higher art (can one restore) the totality of our nature which the (mechanical) arts have destroyed" (AL 104). It is therefore for Schiller "one of the most important tasks

of education to subject man to form even in his purely physical life, and to make him aesthetic in every domain over which beauty is capable of extending her sway; since it is only out of the aesthetic, not out of the physical, state that the moral can develop" (AL 154).

¹⁰ Schiller writes: In order that "beauty is not lost," it is absolutely necessary that "the moral purposiveness of the art work, or of a modus of action ... must become very hidden and have the appearance to come forth completely and without coercion out of the nature of the thing" (K 403).

¹¹ Without doubt the distinction between ideal and real beauty in the *Aesthetic Letters* potentially restricts the validity of my thesis from directly affecting this treatise. Nevertheless, as I hope to make clear, in his other major writings on aesthetics in the 1790s Schiller undermines this very difference. Indeed, in the *Aesthetic Letters* themselves, in particular in the important footnote of the twenty-first letter of the *Aesthetic Letters* one may already potentially document the effacement of this distinction (AL 146, 132).

¹² See Durst, *Zur politischen Ökonomie der Sittlichkeit bei Hegel und der ästhetischen Erziehung bei Schiller*.

¹³ Schiller also states in the *Aesthetic Letters* that "the cultivated human being makes nature to his friend and honors its freedom by merely restricting its caprice" (AL 95).

Works Cited

- Durst, David C. *Zur politischen Ökonomie der Sittlichkeit bei Hegel und der ästhetischen Erziehung bei Schiller*. Vienna: Passagen Verlag, 1994.
- Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.
- Gadamer, H. G. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1990.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*. New York: Hafner, 1951.
- . *Groundwork of the Metaphysic of Morals*. New York: Harper, 1964.
- Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization*. Boston: Beacon Press, 1955.
- Rohrmoser, G. "Zum problem der ästhetischen Versöhnung. Schiller und Hegel." *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*. Ed. J. Bolten. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984. 314–33.
- Schiller, Friedrich. "Anmut und Würde." *Sämtliche Werke*. Vol. 5. Munich: Carl Hanser, 1958.
- . *Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Briefe an Augustenburger; Ankündigung der Horen*. Munich: Carl Hanser, 1967.
- . "Kallias oder über die Schönheit." *Sämtliche Werke*. Vol. 5. Munich: Carl Hanser, 1958.
- . "Letters on the Aesthetic Education of Man." *Friedrich Schiller, Essays*. New York: Continuum, 1993.

- . “Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten.” *Sämtliche Werke*. Vol. 5. Munich: Carl Hanser, 1958.
- . “Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen.” *Sämtliche Werke*. Vol. 5. Munich: Carl Hanser, 1958.
- Tschierske, U. *Vernunftkritik und ästhetische Subjektivität*. Tübingen: 1988.

Interiority, Power, and Female Subjectivity in Goethe's *Faust I*

Lynn D. Zimmermann

Of the numerous scholarly essays which explore the role of women in Goethe's *Faust*, many appear to do so in an attempt to understand the definition and importance of the "ewig-weibliche" or the "eternal feminine" as it functions in the drama. To that end, the character of Gretchen is often singled out as the prototypical female. Many critics, such as Christoph E. Schweitzer, point to one theme which continues to resurface in regard to Margaret's feminine character; namely, Gretchen shows herself as a remarkably strong woman, yet "from a male point of view, can be considered the embodiment of the female, with all privileges and advantages on the side of the male" (133). In light of Schweitzer's assertion, I wish to examine the notions of "privilege" and "advantage" as they relate specifically to power and gender for female characters in Part One of *Faust*.

It is my contention that the characters of the witch and Gretchen in particular demonstrate great power when they move within private and usually domestic interiors; these women take charge of enclosed spaces and the persons (whether male or female, human or supernatural) within those spaces in a profound way which serves to underscore their autonomy and self-control. One might wonder why Goethe shows women behaving strongly primarily within confined spaces. Perhaps by depicting women in constrained domestic areas, Goethe offsets the "danger" of the female Other acting and thinking independently. Accordingly, female physical containment as presented on the stage visually reinforces the idea that a woman is manageable, that men can control their inherent fear of the female Other simply by keeping her close. Yet, this simple containment strategy proves rather complicated in Goethe's drama; even though women like the witch and Gretchen *seem* to be constrained (and thus ostensibly

subject to male will and desire) they most often work and act on their own terms, thereby subverting masculine authority.

One of the first instances we see of this subversion of masculine authority appears in the famous *Hexenküche* or Witch's Kitchen scene. A witch exists as a symbol of unchecked female Otherness, a woman whose strength surpasses ordinary human strength (regardless of gender) by virtue of her relationship with the devil. Consequently, the witch figure poses a threat to male authority because she has assumed some unknown degree of supernatural authority. However, Faust and Mephisto enter the witch's domicile in her absence, and in so doing, seem to take charge of this female space immediately. Faust finds an enchanted mirror which holds the image of a beautiful woman: "What am I seeing in this magic mirror? / A form whose beauty is divine . . . Does earth contain its counterpart?" (2429–30, 2440). Enchanted by the image he sees confined within the glass, Faust longs to possess the woman, to have her love, and wonders if the earth "contains" her being. He longs to control and own her body, to appropriate the power of her beauty for his own desire.

As Faust pines for the woman framed in the looking glass, Mephisto keeps busy by ordering the witch's demons about; he always takes delight in controlling things about him (Starr 134). Jane K. Brown asserts that Mephisto appears to direct action in the kitchen when he and the *Meerkatzen* enact a play within a play (52). Even though Mephisto appears to be in charge of the situation, Faust is nevertheless uneasy about their being in a witch's home and availing themselves of her services. Faust questions the necessity of turning to such a woman for help, and asks Mephisto why he cannot concoct a potion himself. Mephisto answers:

Knowledge and skill are not enough;
a job like this requires patience
A calm, still spirit must toil for many years,
only time gives the subtle ferment potency.
And the ingredients are very special!
Of course the devil taught her how to do it,
but he can't do the work himself. (2371–77)

Mephisto's commentary stresses foremost the fact that he could make the elixir himself; however, the witch possesses the patience and calmness that perfects the power of the drink. Hence, Mephisto acknowledges and affirms this woman's unique attributes, her special advantages of power, while he only pays lip service to his own. In this manner, Mephisto intro-

duces the witch as a being who possesses powers beyond those of ordinary men, and even beyond those of the devil himself.

The focus in this scene shifts from Mephisto and the love-struck Faust to the witch upon her clamorous arrival. Nearly wounded in the chimney, she upbraids her servants, the *Meerkatzen* whom she controls, for "scorching [their] mistress" (2467). Her four exclamatory questions illustrate her shock at finding trespassers in her home; she shouts,

What's going on here?
Why are you two here?
What do you want there?
How did you get here? (2469–73)

The repetition of the word "here" works to emphasize the witch's ownership and control of her space; this is her interior and her home. Moreover, she acts to defend her hearth by attacking the two interlopers, splashing flames at them with a ladle from the cauldron. Once she realizes her mistake in not recognizing Mephisto, she apologizes and asks how she might help them.

Mephisto requests of the witch to give Faust her potent brew, and the witch replies, "Of course you know that if he drinks it / without due preparation, he won't live an hour" (2527–8). The witch's admonition here is important because it demonstrates just how powerful a woman she is. She has the ability to aid or kill Faust depending on the time she gives him to prepare to receive the elixir. Mephisto asserts that Faust is a good friend and therefore deserves "all benefits your kitchen offers" (2529).

The witch responds to Mephisto by manipulating her kitchen's interior in order to enchant and control Faust's person. The stage directions read, "The Witch, making fantastic gestures, draws a circle and places curious objects in it; simultaneously, glasses begin to ring and caldrons vibrate . . . Next, she fetches a great book and stations the apes in a circle . . . and then beckons to Faust to join her" (65). The witch's activity is important here because she alone controls the happenings in this environment. Through language, the speaking of spells, the witch affects change on all things within her domicile. Thus, she has the power to conjure music and make objects shake and vibrate with her words and gestures. Moreover, she has the ability to control Faust; just as Faust objectifies the beautiful woman in the mirror, wanting to control and possess her, the witch now objectifies Faust. Faust is contained within *her* circle (as the lovely woman was con-

tained within the mirror frame) and is subject to the witch's will. Indeed, his very life depends upon her desire to aid him and the efficacy of her magic.

The witch's magic spell becomes actualized in the words she chants around Faust as he stands within her circle. Referring to an ancient book, she declaims,

See how it's done!
Make ten of one,
and let two be,
make even three,
then you'll be rich.
Cast out the four!
Now heed the witch:
from five and six
make seven and eight,
and now you're done;
Then nine is one,
And ten is none.—
That is the witches' one-times-one. (2540–52)

The strange illogic of the witch's spell deserves close scrutiny. Kathryn S. Levedahl notes in her essay "The Witch's One-Times-One: Sense or Nonsense" that "at the time he stepped into the magic circle [Faust] was fifty-five, and at the time he stepped out was twenty-six years old. This would be a loss of twenty-nine years—one more than thirty" (382). The witch turns back time for Faust through her creative math. Mathematical computations supposedly reflect infallible logic and structure which, in turn, reflect rational male order. Yet, the witch plays with the structure and logic of math, subverting the "rules" every student learned in grade school, in order to make Faust young; she defies logic and nature in her chant. In undermining math to reverse the natural effects of time, the witch subverts masculine (or phallogocentric) numeric codes and chronology which signify rationality. Faust, of course, dislikes the witch's incantation and asks, "What is this nonsense she's reciting?" (2573). Faust cannot tolerate the irrational nature of the witch's language. Yet, the witch's subversion of time, numbers, and age is nevertheless successful. After the witch breaks the circle (2587), and releases Faust from her control, Faust gains youth; the spell has worked. In keeping with the control she has established in her kitchen, the witch's last words in this scene are no less than an order: "take this song, and sing it now and then; / you'll find it adds a lot to the effect"

(2591–92). Although the witch does not have the last words in the scene, she does end her part by telling the men what words they must employ. Thus, to some extent, she controls the language Faust and Mephisto speak after leaving her interior space.

As Faust and Mephisto trespass in the witch's kitchen, so too do they trespass into Gretchen's bedroom after Faust becomes infatuated with the girl. As Jaroslav Pelikan observes, Gretchen's "old-fashioned piety has given her the modest manner and attitude that Faust finds so irresistible" (111). They enter her room in order to plant a cask of jewels for Gretchen, and their presence in the room marks an undeniable violation; Eric Blackwell refers to Faust's move inside her room (bordering on a sexual violation) as a most "base trick" (197). Nonetheless Faust longs to be alone in her room. He calls it a sanctuary wherein

all here breathes a sense of calm,
of order, of contentedness!
What abundance in this poverty,
what blessedness within this prison (2691–4)

Faust's description of Gretchen's room underscores the fact that, like the witch, Gretchen is very much in control of her own domestic interior space. Unlike the threatening witch, however, Faust sees Gretchen as an innocuous prisoner. He calls the room a (blessed) prison, and consciously thinks of Gretchen as a woman incarcerated, contained, and therefore controlled.

Faust's reference to prison also serves to remind us of the final room (the prison cell) Gretchen will inhabit. Here though, in her bedroom, despite her poverty, she keeps her possessions neat and orderly, and such feminine order seems to unsettle masculine desire; Mephisto notes, "Not all young women are this neat" (2685). Mephisto needs to assert that most young women are not orderly, not in control of their environs, and therefore not threatening. Although this feminine order seems to annoy Mephisto, it entices Faust, perhaps because this particular order is alien to him. Liselotte Dieckmann suggests that Faust is drawn to Gretchen's "tradition-bound and limited" world, because it is foreign to his experience as a scholar (53). Herein, Gretchen is ostensibly bound and limited in movement and thought, potentially subject to whomever chooses to dominate her. Faust wants her very badly, and thus scrutinizes her room for its neatness and simplicity, seeking her essence in her room's furniture and spatial arrangement.

We see this alignment of Gretchen's person, her essence, with furniture when Faust approaches her curtained bed. Goethe's stage directions read "He lifts one of the bed curtains" and, in doing so, Faust remarks, "What awesome ecstasy enthalls me!" (2709). Gretchen's room and furniture are sexually charged for Faust; here her bed and body become synonymous. Accordingly, Faust wants to spend hours within the room's walls, penetrating the secret interior of the bed curtains as he would her body. As Jane K. Brown writes, "the paradox [is] that Faust will destroy Margarete's purity by taking possession of it" (57), but Faust's desire overwhelms him. In his rhapsody of passion, Faust contemplates her entering the room any minute and declares, "The gentleman, become a beggar, / would lie and languish at her feet" (2726–27). Although Faust is in control of this interior space for a few brief moments, he clearly acknowledges Gretchen's overriding power within this room. She can please or deny him sexually, and his lust for her reduces him to a beggar at her feet. As he was within the witch's kitchen and circle, within Gretchen's bedroom and bed, Faust recognizes his potential to be the object of a woman's will and desire.

Before leaving her room, Faust lets Mephisto deposit and lock up the cask of jewels within Gretchen's chest of drawers, a further violation of her interior space. Indeed Gretchen instinctively responds to the violation of her room by remarking, "It is so sultry here, so close" (2753) when she reenters it. The interlopers' presence seems to hang in the air, stifling the room; hence, she opens a window in order to release the tainted air. She reclaims control of this space by opening the window, and removing the cask of jewels out of her room and into the domestic interior of Martha's home. Martha tells her,

Come over whenever you can
and dress up in them privately
Then you can walk a while before the looking glass,
that will afford us both great pleasure. (2885–88)

Martha's invitation reiterates the control women characters have over their own private interiors; she wants Gretchen to take pleasure in the jewels, and knowing that Gretchen's mother controls her own home (and would not allow the jewels) Martha comes up with this compromise for her young friend. Yet, Martha's reference to the looking glass reminds the audience of the female image contained in the mirror in the witch's kitchen. Thus, Martha's suggestion serves as a warning that the purpose of the jewels is to make Gretchen subject to Faust's will, and a reminder of "the fact that

Faust's relationship to Gretchen does not develop into one of caring, of faithfulness, of true love [but] brings about her terrible fate" (Hamlin 135).

Gretchen, of course, does fall prey to Faust's charms and his seduction leaves her isolated and lonely, longing for his return. The final scene within Gretchen's room shows her carrying out domestic chores halfheartedly. She sits at her spinning wheel, a symbol of feminine virtue and craft, and sings a song of lamentation:

Where he is not,
Is like the grave,
and all my world
is turned to gall . . .
I look from my window
only for him
and only to seek him
do I leave the house. (3378–82; 3390–94)

Her lyrics reveal the severity of her emotions. Gretchen's room, the interior space she controls, has assumed a new value for her. Now she identifies her bedroom as the place "Where he is not." This interior becomes remarkable for what it now lacks for Gretchen. Although her room now feels prison-like to her, it is not quite a true prison. She looks out her window searching for her lover in the activity of the world, and tells us "And only to seek him / do I leave the house." Hence, although depressed, Gretchen still decides whether and when she will enter and exit her room; she is physically free to act as she pleases. Moreover, through language, she takes charge of her emotions and orders them in song lyrics; singing offers respite to her weary spirit. Previously, when Faust first entered her bedroom, he aligned Gretchen's body, her physical being, with the room's furniture. In this scene Gretchen's room becomes closely aligned with her emotional being. Her activity within this space, her spinning and singing, reflect her sorrow but also simultaneously assert her productive control over that sorrow.

Gretchen's autonomy and self-control come to their fruition in the final enclosed space she inhabits. Within the privacy of her prison cell, she recounts her sins. As John Geary points out, "Gretchen is guilty not only in the eyes of society but profoundly so in her own" (75). Initially, when Faust first comes to her, Gretchen tells him how society has accused and tormented her. She says,

and now they're saying that I killed it,

And I can't ever be happy again.
 People are making me their song! It's mean of them!
 There's an old story that ends like that,
 Who gave them the right to say it's mine? (4446–50)

Gretchen's complaint is important because it stems from disliking a particular kind of punishment others thrust upon her. Alan P. Cottrell explains, "within the context of Margarete's world, the illegitimate child meant shame, disgrace, and, as it turns out, her own destruction," (255) since she kills her child and will pay for her crime with her life. Although she knows she has committed a murder, she cannot stand the community's appropriation of the story of her crime. She does not dispute her crime, but she objects to people making songs, "Lieder," about her. To put her story into song is to deny her control over her own actions; she becomes subject to the will of the tale-teller, who distorts her story, she claims, to fit the formula of an old tale. For Gretchen, this usurping of another's story is especially cruel, because it robs her of her voice, of her deeply personal version of the event; this public misconstruing of her personal pain is a punishment that does not fit the crime.

Faust enters Gretchen's cell to save her specifically from capital punishment, and upon his entrance, her fetters fall to the floor. She exclaims, "You have undone my chains, / are taking me again into your arms" (4503–04). No longer chained, Gretchen is now physically able to leave the prison, but Faust attempts to control her leaving; his arms become new fetters which seek to constrain and control her. He tells her to hurry and leave with him, that the past is over, "Laß das Vergangne vergangen sein" (4518). As Harald Weinreich notes, there is something especially insidious in Faust's overeager willingness to throw off the past, for in doing so, he refuses to accept responsibility for his actions (287).

Gretchen, however, does take responsibility for her actions, and her negotiation of the prison cell's space underscores this. Faust tells her she may leave the cell in order to enter freedom. To which she replies, "I cannot leave . . . / Why run away when they are watching for me? / ... and then with a bad conscience too! (4543–57). As John Geary explains, Gretchen "will not—psychologically cannot—take the step to escape that Faust offers her" (75). Gretchen's strength and innocence shine through when she accepts the consequences of her guilt, when she refuses to cross the cell door's threshold. Faust, though, will not relent; he tries to take control of the situation by forcing Gretchen over the threshold and out into the night.

He says, "One step, just one! And you'll be free! / . . . I'll carry you away against your will " (4564, 4576). It is at this point that Gretchen rejects Faust's will altogether. She asserts, "Let go of me! I won't be forced. / Take you wicked hands off me! / You know that up to now I've done what you wanted" (4576–78). Christoph E. Schweitzer emphasizes that we see Gretchen at her strongest when "she refuses to leave prison with Faust and thus assumes responsibility for her actions and, in doing so, saves herself" (137).

Gretchen's strength becomes even more manifest when she seizes control of her cell, and orders Faust out of its interior. She tells him to go and "Let no one know you've been in Gretchen's room" (4582); her order underscores her anger at his intrusive, demanding desire inside her private space and private heart. Her language then abruptly shifts into a description of her imminent execution:

The crowd is gathering in silence;
the square and streets
won't hold them all.
Hear the knell calling, see the white rod break!
How roughly they tie and handle me,
How quickly they carry me to the block!
The edge that rushes down at me
Is darting now toward every neck.
All is silence—the silence of the grave. (4587–94)

Gretchen's control of language mirrors her control of self in this description of her march toward death. John Gearey writes, "we see that verse is made not only of meter and rhyme but also of content, as though the order in its form promotes ordered thought, and ordered thought is the matter of the dungeon scene" (211). Gretchen's description of the execution yet to come is also important because it shows the clarity of her thinking, and her willingness to embrace her fate; she can see past her present torment to the necessity of actively accepting her end.

In light of Gretchen's acceptance of her fate, her anger becomes quickly aroused when Mephisto appears at the entrance to her cell. She cries, "Send him away! / Why is he here, in this holy place?" (4602–03). By Gretchen's calling her cell a "holy" place, she gives the room new meaning and new value; she, in fact, consecrates the space. Accordingly, when she calls upon God to save her, she asks to be encompassed by his love: "Angels and heavenly hosts, / compass me about and keep me safe!" (4608–09).

At that moment, enclosed within the private, holy space of God's love and forgiveness (a spiritual space which Faust and Mephisto cannot penetrate), Gretchen is saved.

Hence, the manipulation and negotiation of private space becomes in *Faust* an outlet for feminine power and control. In the confines of small rooms, we see women like the witch and Gretchen acting strongly, making profound decisions and choices which affect not only their lives but also the lives of those who surround them. By controlling interiors and the language spoken within those interiors, female characters actively work to subvert male authority. They are not always successful at thwarting masculine desire, but in Gretchen's case at least, she does have (indeed demands) the final word and action when it comes to the fate of her own body and soul. Consequently, I think critics such as John Gearey are unforgivably wrong when, in regard to Gretchen, they assert that "her main characteristic is that in her wholeness and completeness she seems to have no characteristics. She has no edges, as it were . . . she cannot be said to have a 'function.' Surely, she does not mean" (73). Surely, I would argue, Gretchen and the witch as well, do mean; perhaps it's the way that they mean, a way which often subverts male power and desire, that disturbs those who would deny them their edges.

Works Cited

- Atkins, Stuart, ed. and trans. *Goethe: The Collected Works, Faust I & II*. Princeton: Princeton UP, 1984.
- Brown, Jane K. *Faust: Theater of the World*. New York: Twayne, 1992.
- Cottrell, Alan P. "Faust and the Redemption of the Intellect." *Interpreting Goethe's Faust Today*. Eds. Jane K. Brown, et al. Columbia: Camden House, 1994.
- Dieckmann, Liselotte. *Goethe's Faust: A Critical Reading*. New Jersey: Princeton-Hall, 1972.
- Blackwell, Eric A. "'What the Devil?!': Twentieth Century Faust." *Faust through Four Centuries*. Eds. Peter Boerner and Sidney Johnson. Tübingen: Niemeyer, 1989.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust*. Beck: Munich, 1986.
- Geary, John. *Goethe's Faust: The Making of Part I*. New Haven: Yale UP, 1981.
- Hamlin, Cyrus. "Tracking the Eternal-Feminine in Goethe's *Faust*." *Interpreting Goethe's Faust Today*. Ed. Jane K. Brown. Columbia: Camden House, 1994.
- Levendahl, Kathryn S. "The Witch's One-Times-One: Sense or Nonsense?" *Modern Language Notes* 85 (1970): 380-83.
- Pelikan, Jaroslav. *Faust the Theologian*. New Haven: Yale UP, 1995.
- Schweitzer, Christoph E. "Gretchen and the Feminine in Goethe's *Faust*." *Interpreting Goethe's Faust Today*. Ed. Jane K. Brown. Columbia: Camden House, 1994.

Interiority, Power, & Female Subjectivity in Goethe's Faust I

- Starr, Elizabeth. "Illusion and Reality in Goethe's *Faust*: A Reader's Reflection." *Faust through Four Centuries*. Eds. Peter Boerner and Sidney Johnson. Tübingen: Niemeyer, 1989.
- Weinreich, Harald. "Faust's Forgetting." *Modern Language Quarterly* September (1994): 281–95.

“Der Bock blieb stehen mitten zwischen den Gleisen”

Die Tierwelt als Indikator des Tragischen in Gerhart Hauptmanns novellistischer Studie *Bahnwärter Thiel*.

Christina J. Wegel

Gerhart Hauptmann schrieb sein erstes bedeutendes und heute noch weiterhin bekanntes Werk *Bahnwärter Thiel* zu Beginn der naturalistischen Literaturepoche im Deutschland des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Mittlerweile in die Gattung der Novelle eingeordnet, nannte der Dichter aus Berlin sein Werk wohlweislich eine “novellistische Studie”. So, wie auch Annette von Droste-Hülshoff ihre *Judenbuche* als ein “Sittengemälde aus dem gebirgichten Westfalen” bezeichnete und damit auf den sozial-kritischen Aspekt ihrer Novelle hinwies, so wurde auch mit dem Topos “novellistische Studie” jener Idee bedacht, die Studie eines Menschen, der langsam in den Wahnsinn gleitet, darzustellen. Jedoch wird sich das Hauptaugenmerk dieses Aufsatzes auf das Verhalten der Tiere in Dorf und Wald, deren symbolische Bedeutung und Rolle als Vorankünder von Geschehnissen, die eben zu jenem Wahnsinn führen, konzentrieren. Dabei soll der Idee, daß man auch hier einmal mehr “das Wesen gewöhnlich aus dem Namen lesen” kann, Rechnung getragen werden. Tiere—im übertragenden als auch direkten Sinne dargestellt—übernehmen mindestens drei Funktionen in der Novelle: erstens, die der Vorankünder von tragischen oder dramatischen Ereignissen und Geschehnissen, zweitens, die der symbolischen alter egos zum Menschen und drittens verdeutlichen sie, daß es—trotz aller Neuerfindungen und technischen Entwicklungen—noch immer eine “natürliche Seite” zum Leben gibt in all ihren Schattierungen. Dieser Auffassung zumindest in einer Hinsicht deutlich entgegengesetzt, betonen Berverly Driver und Walter K. Francke in ihrem Aufsatz, daß “the village stands for the

outer world. Everything in it is described in concrete naturalistic terms. In the forest, however, nature takes on subjective, symbolic overtones" (47). Jedoch soll in diesem Aufsatz—wie schon oben angedeutet—gezeigt werden, daß man auch bei den Tieren im Dorf "das Wesen gewöhnlich aus dem Namen lesen" kann.

Wenn auch naturalistische sowie symbolische Ideen einen beachtlichen Platz einnehmen, so läßt sich doch der Aspekt des sozial-kritischen Schreibens, wie in der *Judenbuche*, so auch im *Bahnwärter Thiel* von Anfang an erkennen; so offensichtlich Hauptmanns Studie auch in den Naturalismus zu passen scheint, lassen sich doch Anklage an die Epoche des psychologischen Realismus und auch an den Impressionismus feststellen. Beim *Bahnwärter Thiel* liegt demnach mit gutem Recht eine "Schwellensituation" der deutschen Prosa vor. Fritz Martini bemerkte zu diesem Aspekt, daß es Hauptmann "um die noch stark poetisch durchtönte Vergegenwärtigung eines zeitgenössischen Vorgangs [ging], der zu einer bürgerlichen, physischen und seelischen Katastrophe zwingt, zur Zerstörung einer Familie durch zweifachen Mord" (66). Hauptmanns *Bahnwärter Thiel* als Schritt in die Moderne, nicht nur im Bereich der Literatur, sondern auch in Hinsicht auf die Bedrohung des Menschen in der industriellen Welt. Ganz im Sinne eines zeitgenössischen Werks des 20. Jahrhunderts vereint diese Novelle von 1887 mannigfaltige Erzähltechniken in sich, wie zum Beispiel innerer Monolog, praesens historicum und Stile verschiedener Literaturepochen.

Während das erste Kapitel vom Rahmen eingenommen wird, in welchem der "Bahnwärter von allen, die ihn kennen, als ein Musterbild bürgerlicher Existenz gewertet [wird]: als ein Musterbild der Ordnung und Gewissenhaftigkeit" (Martini 66) und alles in ruhiger Gewöhnlichkeit seinen Lauf zu nehmen scheint, schleichen sich im zweiten Kapitel erste tierische Vorboten auf die Katastrophe ein. Als Thiel "an einem Junimorgen gegen sieben Uhr" (Hauptmann 9) vom Nachdienst nach Hause kommt, widmet er seine ganze Aufmerksamkeit gewohnheitsgemäß seinem ältesten Sohn Tobias.

Die genaue Zeitangabe, die diese zärtliche Vater-und-Sohn Episode einleitet, lenkt durch ihr Faktisches von der abergläubischen Bedeutung der "zudringlichen Fliegen" (9), die Tobias' Bett umkreisen, ab. Im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* heißt es nämlich zum Stichwort Fliegen, daß der "Krankheitsdämon in Fliegengestalt (Peindämon) zum Verständnis der Fliege als Teufelsepiphanie [führt]. Der Glaube an die Fliegenepiphanie des Teufels hat sich bis in die Gegenwart erhalten. Als Fliege dringt der böse Geist in den Mund des Opfers" (Bd. 2, 1626). Auch im Falle dieser Novelle

scheint der Krankheitsträger Fliege sein Werk zu verstehen. Tobias, ebenso wie beispielsweise Hauke Haiens kleine Tochter Wienke in Storms *Schimmelreiter*, ist ein körperlich, wohl auch geistig zurückgebliebenes Kind, wodurch die Idee des Krankheitsdämon ihre Logik erfährt. Anders als Wienke bleibt Tobias jedoch einzig die Liebe seines Vaters, da seine Stiefmutter Lene nach der Geburt ihres eigenen Sohnes eine "unverkennbare Abneigung" gegen ihn entwickelt.

Zu Beginn der Novelle allerdings ist Thiel noch in der Lage, seinen hilflosen Sohn zu beschützen und die Fliegen, symbolisch für das Bedrohliche, zu verjagen. Das Blatt soll sich jedoch bald wenden. Gleichzeitig wird die Hilflosigkeit Thiels gegenüber der brutalen Weiblichkeit Lenes ans Tageslicht gezerrt werden. Denn schon zu diesem Zeitpunkt bemerkt Thiel die Spuren der körperlichen Mißhandlung seines Sohnes, da "sich auf der rechten, ein wenig angeschwollenen Backe einige Fingerspuren weiß in rot abzeichneten" (10), doch bleibt es bei einer stummen, für Tobias' Wohlsein fatalen Feststellung seinerseits. Duckmäuserisch verhält sich Thiel dem lärmenden Wesen seiner Frau gegenüber.

Lenes Gekeife soll auch erst mit dem Eisenbahnglück verstummen. Jene Tragödie, die schließlich im Doppelmord eskaliert, findet ihren Anfang darin, daß Thiel den Pfad der Gewohnheit verläßt, von seinem zeitlich streng geregelten Tagesplan abweicht. Ohne große Gemütsregung realisierend, daß er sein Butterbrot zu Hause vergessen hat, kehrt Thiel eines Tages auf halben Weg zur Arbeit um und ins Dorf zurück.

Mit dieser Umkehr im wörtlichen Sinne beginnt die schleichende Destruktion von Thiels "Waldeinsamkeit" (16), in der Rahmenhandlung noch näher an eine Idylle im Sinne der Tieckschen Romantik angelehnt. Am "milchigen Himmel" (13) heben sich nämlich die "Krähenschwärme" (13) schwarz ab. Das Bedrohliche von Tönen und Lauten kann vernommen werden, denn die Krähen, "unaufhörlich ihre knarrenden Rufe ausstoßend", unterbrechen die mystische Stille. Farblich passend zum Schwarz der Krähen "[füllten] schwarze Wasserlachen die Vertiefungen des Weges und spiegelten die trübe Natur noch trüber wider" (13), wodurch gleichzeitig zur Idee des Bedrohlichen, ein Gefühl der Bodenlosigkeit, der mangelhaften Stabilität, hinzukommt.

Vollkommen ins Bodenlose stürzt Thiel mit den Erkenntnissen, die ihn kurz darauf zuhause überraschen. Schon im Dorf beherrscht nun mehr eindeutig die Farbe schwarz die Szenerie. Ganz besonders hier also muß Driver und Francke energisch widersprochen werden, die behaupten, daß "here [in the village] a poodle [is] merely a poodle" (47). Zum einen sollte

man sich fragen, warum ausgerechnet ein Rassehund wie ein Pudel in einer "Kolonie an der Spree" (3) zuhause ist, und außerdem wird, wer jemals Goethes *Faust* gelesen hat, wohl kaum mehr einen Pudel ohne argwöhnisches Mißtrauen anschauen können. Schwarz ist gewöhnlicherweise die Fellfärbung von Pudeln, ebenso wie in *Faust*, und so liegt also der "alte, schäbige Pudel des Krämers mitten auf der Straße" (13), Thiel förmlich im Weg, während "auf dem geteerten Plankenzaune [...] eine Nebelkrähe" (13) sitzt. Bis zu diesem Zeitpunkt ist die Stille in dem wie ausgestorbenen Dorf durch nichts gestört, schläfrige Idylle demnach.

Dann aber, als Thiel sich seinem Haus nähert, unterbricht "der Ton einer kreischenden Stimme die Stille so laut und schrill" (14), daß es ihm durch Mark und Bein fährt. Als deutlich wird, daß Lene ihren Stiefsohn verbal und physisch mißhandelt, bekommt das zuvor vernommene "ohrenzerreißende Krä-krä" (13) und der "pfeifende Flügelschlag" (13) der davonfliegenden Nebelkrähe eine größere Dimension. Gemeine Schimpfworte hageln auf den hilflosen Tobias nieder, gezielte Schläge treffen seinen kleinen Körper, angespuckt wird er von seiner Stiefmutter.

Lene, symbolisch dargestellt in der Gestalt der Nebelkrähe, einem Vogel, der als Begleiter des Teufels gilt oder als der Teufel selbst (vgl. *Handwörterbuch*, Bd. 5, 358), "befriedigt" in dieser Szene alle schlimmen Vorstellungen, die man von einer Stiefmutter nur haben kann. Nicht nur, daß sie Tobias völlig erniedrigt, läßt sie später noch nicht einmal ein Gefühl der Reue, eine Andeutung ihrer Schuld erkennen, sondern macht Thiel bittere Vorwürfe, daß er ihr nachspionierte: "was es denn heißen solle, daß er um diese ungewöhnliche Zeit nach Hause käme, er würde sie doch nicht etwa belauschen wollen. 'Das wäre noch das Letzte' [nicht ihre Mißhandlungen etwa], meinte sie, und gleich darauf: sie habe ein reines Gewissen und brauche vor niemand die Augen niederzuschlagen" (15). Somit paßt Lene weiterhin überzeugend in das Bild der Krähe im Volksaberglauben, welche "eigennützig, diebisch und ein Betrüger [ist]" (*Handwörterbuch*, Bd. 5, 353) und mit "ihr[em] Erscheinen Unglück" (ebd., 361) heraufbeschwört. Eine Vorausdeutung durch den Unglücksboten Krähe auf den Tod Tobias', wie auch ein Beweis für die Mißhandlungen durch Lene und die Passivität Thiels, die ein immanentes Unglück für seinen Erstgeborenen bedeuten, liegen hier vor.

Lene als die Nebelkrähe findet ihre Opposition in Thiel, der sich, ebenso wie der Pudel, passiv verhält; die Schäbigkeit des Pudels bezieht sich folglich in Verbindung mit Thiel nicht mehr auf das Äußere, sondern auf den Charakter Thiels: Thiel, der Vater, tröstet seinen Sohn nicht, weist seine

Frau nicht in die Schranken, steht nicht für Tobias ein, verhält sich also gewissermaßen schäbig seinem von seiner ersten Frau anvertrauten Sohn gegenüber. Das heißt also, daß Thiel nicht das Versprechen hält, das er seiner Frau am Sterbebett gab, daß er "für die Wohlfahrt des Jungen zu jeder Zeit ausgiebig Sorge" (4) tragen wolle. Einzig Thiel zugute zu halten bezüglich seiner Passivität sind die alles beherrschende Triebhaftigkeit und Sexualität Lenes, denen er unterliegt und augenscheinlich machtlos gegenüber steht.

Die sexuelle Macht, mit der Lene Thiel beherrscht und ihm ihren Willen aufzwingt, wird durch einen nahezu identischen Wortschatz in Verbindung zur Bedrohlichkeit der Technik gebracht, der Thiel tagtäglich ausgesetzt ist. "Leicht gleich einem feinen Spinngewebe und doch fest wie ein Netz von Eisen legte [die unbezwingbare Kraft Lenes] sich um ihn [Thiel], fesselnd, überwindend, erschlaffend" (16). Nur kurze zwei Zeilen später, auf Thiels "Insel der Illusion", in seiner "Waldeinsamkeit" (16), erfährt der Leser, daß die Telegraphendrähte "wie das Gewebe einer Riesenspinne" (18) aussehen.

Spätestens seit Jeremias Gotthelfs Novelle *Die schwarze Spinne* haben selbst Spinngewebe eine negative Konnotation als gefängnisartige Falle, der nicht entflohen werden kann. Dabei ist anzumerken, daß Spinngewebe im Volksglauben weitverbreitet als ein "Liebesomen" (vgl. *Handwörterbuch*, Bd. 8, 283) gelten. Auf alle Fälle tritt die Spinne—besonders im Format der "Riesenspinne"—"in engste Beziehung zum Teufel, der gelegentlich auch ihre Gestalt annimmt" (ebd., 270). Aus dem Symbolischen ins Reale übertragen, hat Thiel hier nach der sexuellen Bedrohung Lenes die dämonische Seite der Technik kennengelernt. So verwundert es auch nicht, daß die Lichter der Eisenbahn, die unter dem "Gewebe der Riesenspinne"—nämlich den Drähten—entlanglaufen, gleichsam bedrohlich und an Gotthelfs Wortwahl angelehnt, beschrieben werden. "Zwei rote, runde Lichter durchdrangen wie die Glotzaugen eines riesigen Ungetüms die Dunkelheit" (23). So steht Gotthelfs dämonische Spinne bei Hauptmann einige Jahrzehnte später für die Gefährdung des Menschen durch die Technik, nachdem sie schon für Pest, Gottlosigkeit und anderes mehr herhalten mußte.

Thiel zumindest ist alles andere als gottlos zu nennen und doch scheint er teuflische Tiergestalten magisch anzuziehen. Durch das purpurne Licht des Sonnenuntergangs nämlich beginnen "die Geleise zu glühen, feurigen Schlangen gleich" (18), und die Welt der Waldeinsamkeit wird in "Glut" (18) und einen "rötlichen Schimmer" (18) getaucht. Die Schlange als "dämonische[s] Wesen", und als "das Tier des Teufels", von diesem "besessen"

(*Handwörterbuch*, Bd. 7, 1135) und seine Gestalt annehmend, wird doppelt bedrohlich im Plural genannt und bildet den "stabilen" Untergrund, auf dem die Eisenbahn unabänderlich und kraftvoll dahinrast. "Schlangen bringen Verderben und Tod" (ebd. 1136), heißt es weiter im Aberglauben, und so erscheint es folgerichtig, daß Tobias zwischen den Gleisen sitzend von der Eisenbahn erfaßt wird und nicht beispielsweise vom Luftsog angezogen, während er neben den Gleisen sitzt. Noch einmal einen Vergleich zu Gotthelfs *Schwarzer Spinne* herstellend, biegt der Zug nicht einfach um eine Kurve, sondern "zum Punkt eingeschrumpft"—gleich der Spinne und auch Christine—verschwindet er in der Ferne.

Nach dem Vergleich der Eisenbahnschienen mit Schlangen nutzt Hauptmann seine eindrucksvolle Gewalt der Wortwahl, um in einem wahren Inferno von Tönen und Farben zunächst das "rhythmische Geklirr" (18) und das "dumpfe Getöse" (19) mit den "Hufschlägen eines heranbrausenden Reitergeschwaders" (19) in Analogie zu bringen und schließlich die tosende Dampflokomotive als "schwarze[s], schnaubende[s] Ungetüm" (19) darzustellen.

Sowie der Zug in der Ferne verschwindet, so entgleitet auch Thiel seine Ruhe, seine Tiecksche Waldeinsamkeit in dem Moment, in dem er Lene von dem ihm zur freien Verfügung stehenden Acker "in unmittelbare[r] Nähe des Wärterhauses" (10) berichtet, und sie daraufhin in "sein Heiligstes" (20) eindringt. So ist "Mißbehagen sein [Thiels] erstes Gefühl beim Anblick all der getroffenen Vorbereitungen" (26) zum Arbeitsausflug Lenes in Begleitung Thiels, des kleinen Tobias und ihrem gemeinsamen Kind. Von einem zweiten Gefühl Thiels erfährt der Leser nichts Konkretes bis zu dem Zeitpunkt, da Thiel auf Streckeninspektion geht und Lene, "von plötzlicher Besorgnis ergriffen" (29), davor warnt, Tobias nicht zu nahe an die Eisenbahnstrecke gehen zu lassen.

Bevor es jedoch mit dem nächsten Zug zu jenem schrecklichen Tod des kleinen Tobias kommt, erscheint noch einmal die Gestalt des Teufels in Camouflage. Ein "braunes Eichhörnchen", das emsig unter einer Kiefer herumschöbert, wird von Tobias bemerkt, der daraufhin seinen Vater wißbegierig fragt: "Vater, ist das der liebe Gott?" Nein, aber sein Gegenspieler, der Teufel, wäre wohl unsere Antwort gewesen, während "narrischer Kerl" alles [war], was Thiel erwidern konnte". Driver und Francke bemerken hierzu ganz richtig, daß eine Korrespondenz zwischen der Farbe von Tobias' Plüschmützchen und dem Eichhörnchen besteht. Interessanterweise hat Hauptmann braun als Fellfärbung des Eichhörnchens gewählt und nicht rot oder zumindest rotbraun, wie sie bei diesen Tieren in

europäischen Breitengraden gang und gäbe ist. Trotzdem darf auch an dieser Stelle Gotthelfs *Schwarze Spinne* nicht außer acht gelassen werden, in welcher der Teufel in Gestalt des Eichhörnchens erscheint, um seinen Teil des teuflischen Vertrags zu erfüllen.

Als Thiel schließlich allein nach dem Eisenbahnunglück im Wald auf die Rückkehr Lenes mit Tobias wartet, zeigt sich erneut ein Eichhorn—das verniedlichende -chen ist verschwunden. Diesmal scharrt es jedoch nicht am Stamme eines Baumes herum, sondern “huscht...über die Strecke” (35). Auch das Eichhorn, wie später das Rehrudel, überlebt die potentiell gefährlichen Geleise. Weiter heißt es, daß “Thiel [sich] besann” und während er zunächst die kindhaften Tobias-Worte “Der liebe Gott springt über den Weg, der liebe Gott springt über den Weg” (35) vor sich hinspricht, kommt er mit einem Mal zur Erkenntnis seiner eigenen Verantwortung “im Bewußtsein seiner Machtlosigkeit” (35). Die Erkenntnis, wie unkontrollierbar das Schicksal aller Lebewesen ist, da Tobias unterm Zug sterben mußte, während das Eichhörnchen sicher über die Strecke huscht, und das Vernehmen der Schreie seines Zweitgeborenen, lassen Thiel in den Wahnsinn gleiten.

Schon nachdem Thiel erstmals Zeuge der Mißhandlung Tobias’ durch Lene geworden war, ergriff ihm “plötzlich” die Erkenntnis von “Mitleid und Reue sowie auch eine tiefe Scham” (20), doch zum Handeln gegen Lene war er nicht in der Lage. Zum Handeln ist es jetzt natürlich viel zu spät. Thiel kann nur noch reagieren in seinem aufkeimenden Wahnsinn bis hin zur absoluten Katastrophe, dem Doppelmord an Frau und Kind. Thiel schiebt Lene die Verantwortung für Tobias’ Tod zu, “Rabenmutter” (36) schimpft er sie bezeichnenderweise in ihrer Abwesenheit. Ihr gemeinsames Kind versucht er schon hier im Wald zu erdrosseln, doch ist er noch soweit bei Verstand, daß er sein Unrecht, den versuchten Mord an einem unschuldigen Säugling, rechtzeitig erkennt und vorläufig unterbindet.

Erst beim Anblick seines toten Sohnes—und als Leser wissen wir auch ohne explizite Worte, daß er ähnlich aussehen muß wie in Thiels vorausschauendem Traum (vgl. 23)—bricht der Mann mit der “herkulischen Gestalt” (3) endgültig zusammen. Niemand war in der Lage, Tobiaschen zu retten; die Verletzungen, die ihm unter der Eisenbahn zugefügt worden waren, wogen zu schwer gegen seine sowieso schon zerbrechliche Statur. Auf die gleiche Art, wie zuvor die “Schmetterlinge lautlos zwischen dem leuchtenden Weiß der Stämme [flatterten und gaukelten]” (28), so wurde Tobias haltlos und schwerelos “wie ein Gummiball hin und her geworfen” (30) als “dunkle Masse” (30) unter der Eisenbahn. Das Schöne und Leichte,

die Freude ist aus Tobias' Gesicht auf immer verschwunden, "blaß, schlaff, blutrünstig" (31) mit "braun und blau geschlagen[er] Stirn, blaue[n] Lippen, über die schwarzes Blut tröpfelt" (31) liegt er im Sterben.

Lenes Reaktion an der Unglücksstelle entspricht ihrer tierischen Natur, die ebenso betont wird durch ihren einstigen Beruf, den einer "Kuhmagd" (4), beziehungsweise aufgrund der Beschreibung ihres Gesichts, das "ganz so grob geschnitten wie das seine [Thiels], nur daß ihm im Gegensatz zu dem des Wärters die Seele abging" (5) und ihrem "kreischenden Gekeif" (5). So heißt es folgerichtig in der Novelle, daß "ein Aufschrei die Luft von der Unglücksstelle her [zerreißt], ein Geheul folgt, wie aus der Kehle eines Tieres kommend" (30). Ohne weitere Erklärungen Hauptmanns ist offensichtlich, daß nur Lene zu solch einer Reaktion fähig ist. Thiel ist zu keinem Ausbruch seiner Verzweiflung fähig, sein Temperament ist anders gelagert, und so zeigt sich "sein Gesicht blöd und tot" (30).

Die Reisenden in den Eisenbahnwaggons bedauern alle das "arme, arme Weib, die arme, arme Mutter" (31), die "sich wie wahnsinnig [gebärdet]" (31) und mit dem sterbenden Tobias im Zug verschwindet, während Thiel allein zurückbleibt. Erstaunlich ist, daß Thiel von diesem Augenblick an, da er von allen verlassen ist, nie mehr in die Gemeinschaft zurückkehren wird. Selbst als Lene auf einem Kieszug mit dem toten Tobias zurückkehrt, erfolgt von Seiten Thiels weder eine verbale noch eine visuelle Reaktion. Vom Schmerz und von Trauer gezeichnet, mit "Spuren vertrockneter Tränen überall auf dem Gesicht, dazu ein unstetes Licht in seinen Augen" (37) ist Thiel zur unfähigen Masse zusammengefallen. Im Laufe dieser dramatischen Szene kommt es zum entscheidenden Augenblick des Zusammenbruchs, und wieder einmal ist es das Verhalten von Tieren, das bei der literarischen Deutung hilft. Zum besseren Verständnis der nachfolgenden Stoffbehandlung sei der gesamte Abschnitt zitiert:

Eine Weile herrschte unheimliche Stille. Eine tiefe, entsetzliche Versonnenheit hatte sich Thiel bemächtigt. Es wurde dunkler. Ein Rudel Rehe setzte seitab auf den Bahndamm. Der Bock blieb stehen mitten zwischen den Geleisen. Er wandte seinen gelenken Hals neugierig herum, da piff die Maschine, und blitzartig verschwand er samt seiner Herde. (37)

Die Atmosphäre im Wald und auch Thiels Gemütsstimmung sind sehr eindrucksvoll beschrieben, und mit einem Male scheint zunächst unvermutet die Beschreibung eines Rudels Rehe den Erzählstrom zu unterbrechen.

Doch als der Bock auf der gefährlichsten Stelle, nämlich "mitten zwischen den Geleisen" (37) pausiert, wird die Signifikanz dieser Tierszene offenkundig. Der Bock steht einem Rudel Rehe, einer Gemeinschaft aus schwächeren Gliedern und Kitzen, vor, und ist in der Lage, auf es aufzupassen. Sicher überquert das gesamte Rudel die Eisenbahnschienen zwischen denen Tobias wenige Stunden zuvor tödlich verunglückt ist. Thiel, der männliche Vorsteher und eigentliche Beschützer seiner Familie, war aufgrund seiner lähmenden Passivität nicht fähig, seinen Sohn vor Unheil zu beschützen. Nicht wie der Bock hat er den "gelenken Hals" (37) herumschwingen können, um das rasende Ungetüm Eisenbahn rechtzeitig zu sehen und Tobias von der Strecke zu zerren. Beschützt durch ihre Gemeinschaft und nicht aus dem Familienkreis ausgestoßen, wie Tobias von Lene, können die Rehe überleben, mußte Tobias sterben.

Angesichts dieser Botschaft, die Hauptmann hier vermittelt, wird auch die Bedeutung des zum Anfang erwähnten Rehbocks deutlich, der von einem Schnellzug getötet wurde. Zum einen muß der moderne Leser die Unkontrollierbarkeit und Arbitrarität der Natur anerkennen und zum anderen konnte der Rehbock offensichtlich nicht schnell genug entkommen, da er singulär auf sich alleine gestellt ein zu schwaches Glied seiner Gemeinschaft war. So, wie Thiel in einem Augenblick, in welchem ein Rudel Rehe als Gemeinschaft nahebei vorüberzieht, der einsamste und verlassenste Mensch in der ganzen Welt zu sein scheint, so wird er es erst recht nach dem Doppelmord und der Einlieferung ins Irrenhaus sein. Das einzige, das diesem armen Menschen—oder mit den Worten Droste-Hülshoffs gesagt: diesem "arm verkümmert Sein"—geblieben ist, ist das "braune Plüschmützchen im Arm" (40), das Thiel "liebkoste ununterbrochen wie etwas, das Leben hat" (40).

Das Schicksal Thiels ist mit seiner Einlieferung in die psychiatrische Anstalt besiegelt, der Doppelmord des bis dahin passiven Vaters und Ehemannes wird noch lange das Gesprächsthema der kleinen Kolonie bleiben. Das so rational beschriebene Ende des Bahnwärters mag den Leser fast schon wieder die symbolischen Gehaltspunkte dieser novellistischen Studie vergessen machen. Doch so wenig, wie Tiere in eine Novelle aus dem Zeitalter der industriellen Revolution, in der es um die Gefährdung des Menschen durch die Technik geht, zu passen scheinen, so wenig wären sie wegzulassen, ohne daß die Novelle einen Qualitätspunkt verlieren würde.

Literaturverzeichnis

Aust, Hugo. *Novelle*. Stuttgart: Metzler, 1990.

- Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.). *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. 10 Bde. Berlin: Walter de Gruyter, 1927–1942.
- Clouser, Robin. "The Spiritual Malaise of a Modern Hercules: Hauptmann's *Bahnwärter Thiel*." *Germanic Review* 55 (1980): 98–108.
- Driver, Beverly, und Walter K. Francke. "The Symbolism of Deer and Squirrel in Hauptmann's *Bahnwärter Thiel*." *South Atlantic Bulletin* 32.2 (1972): 47–51.
- Gotthelf, Jeremias. *Die schwarze Spinne*. Stuttgart: Reclam, 1994.
- Grimm, Gunter E., und Frank Rainer Max (Hg.). *Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren*. Bd. 6. Stuttgart: Reclam, 1989.
- Hauptmann, Gerhart. *Bahnwärter Thiel*. Stuttgart: Reclam, 1970.
- Künzel, Horst. "Gerhart Hauptmanns *Bahnwärter Thiel*." In: J. Lehmann (Hg.) *Deutsche Novelle von Goethe bis Walser*. Bd. 2. Königstein/Ts.: Scriptor, 1980. 29–48.
- Martini, Fritz. "Der kleine Thiel und der große Thienwirbel: Das Erzählen auf der Schwelle der Moderne." *Der Deutschunterricht* 40.2 (1988): 65–76.
- Post, Klaus. *Gerhart Hauptmann, Bahnwärter Thiel: Text, Materialien, Kommentar*. München: Carl Hanser, 1979.
- Silz, Walter. "Hauptmann, *Bahnwärter Thiel* (1887)." In: W. Silz. *Realism and Reality*. Chapel Hill: University of South Carolina Press, 1954. 137–52.
- Wiese, Benno von. "Gerhart Hauptmann: *Bahnwärter Thiel*." In: *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen*. Düsseldorf: August Bagel, 1962. Bd. 1, 286–383.

The Perils of Post-holing: Arthur Schnitzler versus Hugo von Hofmannsthal in Carl Schorske's *Fin-de-Siècle Vienna*

Yvonne M. Ivory

In his 1981 study "Geschichte und Drama bei Arthur Schnitzler," Ernst Offermanns pieces together Schnitzler's concept of history and outlines Schnitzler's understanding of the similarities between the writer of history and the writer of fiction. For Schnitzler—according to Offermanns—the *Historiker* is not just an academically-trained professional historian, but a type of thinker who has a "Flair für die Zusammenhänge, die Intuition vom Werden der Dinge" (35). This *Geistestypus* is what Schnitzler terms a *Kontinualist* (as opposed to a journalistic *Aktualist*) and has an "*Interesse für Zusammenhänge, ein stets wacher Sinn für Kontinuität*" (*Aphorismen* 99, emphasis in original).

Schnitzler sees the same traits in the artist, particularly in the author, for whom the task of ordering the *Zusammenhänge* and *Kontinuitäten* is primary: "Kunstwerk und Geschichte (als Vorstellung und Darstellung) haben dies gemeinsam: sie reduzieren die unendliche Vielheit der die Realität konstituierenden 'Kausalitätsketten' und lassen ein Geschehen als kontinuierlich, als notwendig oder gar sinnvoll erscheinen" (Offermanns 39). The writer and the historian therefore produce works with similarly comforting effects, as they both make sense of the seemingly arbitrary nature of experience:

Die beruhigende Wirkung der Kunstwerke erklärt sich vor allem dadurch, daß im Kunstwerk das, was wir Zufall nennen, ausgeschaltet ist. Ebenso scheint der Zufall aus der Geschichte (insoweit sie vergangen ist) ausgeschaltet, und alles Historische wirkt als Notwendigkeit. (*Aphorismen* 99)

For Schnitzler, then, the task of the historian and the task of the (responsible) writer are almost identical; and from the turn of the century on he sets about writing with a view to producing the kinds of explanatory narratives that he expects of an historian. He focuses on the inner life of individuals in his drama and prose, for it is in the individual that Schnitzler (like Wilhelm Dilthey, the influential historian of ideas who was a contemporary of Schnitzler) sees the most important expression of the historical moment. For Schnitzler, just as for Dilthey, history is not made up of empirical facts, but it is rather a struggle among ideas that are embodied in the individual. The individual is an expression of the ideas and forces of his era:

Wir überschauen immer nur eine gewisse Anzahl von Kausalitätsketten, und auch diese nur zu einem gewissen Punkt, während jeder Augenblick, den wir durchleben, den Kreuzungspunkt von unendlich vielen Kausalitätsketten darstellt, die aus der Unendlichkeit kommen und in die Unendlichkeit gehen. (Schnitzler, *Aphorismen* 99)

If Schnitzler differs from Dilthey in his conception of the individual, he does so only insofar as the latter's dialectical system of *Wechselwirkung* offers agency to the individual, who can actively contribute to and change the ideas of his era. Schnitzler's individual is fated to act out the story he has been given: He is a passive vessel through which history expresses itself. The only individuals who can rise above this situation and become active forces in life are those Schnitzler terms "positive Typen," those who constantly try to reflect on the continuities of life; and these are typically historians and artists: "*Interesse für Zusammenhänge . . . ist überhaupt ein Charakteristikon der positiven Typen. Beim Historiker (Kontinualisten) wird es zum Drange, ja zur Leidenschaft, die Zusammenhänge im engeren und im weiteren Sinne zu entdecken, den Ablauf der Dinge zu wissen, das Werden zu verstehen*" (99, emphasis in original).

Offermanns argues that the turn towards history made by Schnitzler in the early years of the twentieth century (a turn which can be traced in his aphorisms from this period) led to a more optimistic view on his part of the value of writing. Schnitzler made a conscious decision to use writing as a positive act of interpretation, as a way of presenting the kind of all-encompassing commentary on current and past events that the Viennese could not find in the non-contextualized *Aktualistische* newspaper reports of the day. This explains for Offermanns Schnitzler's growing interest in his-

torical drama, and might also explain his decision to write at this juncture what would be his only novel (*Der Weg ins Freie*—a portrayal of two years in the life of a Viennese aristocrat named Wergenthin).

In *Fin-de-Siècle Vienna*, his landmark treatment of culture and society in the Austro-Hungarian capital at the turn of the century, Carl Schorske also examines Schnitzler's historical positionality; but Schorske's analysis of Schnitzler's writings of this period differs markedly from that of Offermanns: for Schorske, Schnitzler is a pessimistic (20), despairing (14) author, one who can only shatter illusions (15). While Schorske acknowledges Schnitzler's skill in portraying Viennese society ("he described as no other has done the social matrix in which so much of twentieth-century subjectivism took form: the disintegrating moral-aesthetic culture of *fin-de-siècle* Vienna" [15]), he ultimately focuses on Schnitzler's frustrations and failures: "caught between science and art, between commitment to old morals and new feelings, [he] could find no new and satisfying meaning in the self, as did Freud and the expressionists; nor could he conceive a solution to the political problem of the psyche, as Hofmannsthal was to do" (14). Though Schorske clearly sees Schnitzler as a great "social observer" (14) who manages to produce a well-rounded portrayal of an important historical moment, he [Schorske] cannot interpret the writing and publication of a novel such as *Der Weg ins Freie* as a positive act. Indeed, it would seem that in Schorske's analysis the failures and submissions that characterize the life of Wergenthin in the novel are mapped onto the life of its author: If Wergenthin finds no satisfaction in the self, it must be inferred that Schnitzler finds no satisfaction in the self (14).

Carl Schorske is clearly a very sophisticated reader and analyst of texts: His reading of *Der Weg ins Freie*, for example, though short, is taut and insightful. Given his level of sophistication, it seems surprising that Schorske should so readily read the negative inferences of *Der Weg ins Freie* as evidence of Schnitzler's negative mood at the time. It is particularly interesting to see this misunderstanding of Schnitzler's purpose when we compare Schorske's analysis of Schnitzler with his portrayal of Hofmannsthal. Later in the same essay ("Politics and the Psyche: Schnitzler and Hofmannsthal") he writes about Hofmannsthal's vision of the artist's function in a "society and culture [that] seemed to him [Hofmannsthal], as to Schnitzler, hopelessly pluralistic, lacking in cohesion or direction":

"...[T]he nature of our epoch," he wrote in 1905, "is multiplicity and indeterminacy. It can only rest on *das*

Gleitende ...” ... Hofmannsthal saw it as the trial of the noblest creatures to take into themselves “a wholly irrational mass of the non-homogeneous, which can become their enemy, their torture.” For the poet, this trial was actually the call to his proper function in the modern world: to knit together disparate elements of the time, to build “the world of relations [*Bezüge*]” among them. (19)

These are sentiments so similar to those expressed by Schnitzler in his aphorisms, that one could easily be persuaded that the passage was not about Hofmannsthal at all. Schnitzler’s *Zusammenhänge* are echoed in Hofmannsthal’s *Bezüge*; Schnitzler’s “unendlich vielen Kausalitätsketten” are Hofmannsthal’s “irrational mass” and Schnitzler’s “positive Typen” are matched by what Schorske calls Hofmannsthal’s “noblest creatures.” And when Hofmannsthal stops short of bringing history into the equation, Schorske intervenes with appropriate Schnitzler-like language:

The poet would do his unifying work not by imposing law, but by revealing the hidden forms in which the parts of life are bound to each other. Thus the poet, *rather like the historian*, accepts the multiplicity of things in their uniqueness and reveals the unity in their dynamic inter-relationship. He brings the discordant into harmony through form. (19, my emphasis)

It is precisely this sentiment, this vision of the purpose of poetry, that leads Schorske to read Hofmannsthal so positively. He argues that Hofmannsthal found satisfactory resolutions to the dilemmas of fin-de-siècle Vienna by adding an *ethical* dimension to the writing of poetry/literature; and implies that Schnitzler did not because for him that ethical dimension was missing: “Schnitzler’s ambivalence between old morality and new reality is not shared by Hofmannsthal. The ethical life is for him a life of continually renewed sensibility, a life creating ever-new forms of relationship” (20).

Following through on this thought, Schorske lays out Hofmannsthal’s strategy as a social commentator: Hofmannsthal sees the need for art to make sense of and explain seemingly irrational political and societal processes; he thus uses writing to “canalize” (i.e., channel) the irrational by means of “dynamic form” (20); and ultimately applies this theory of writing to politics, showing in his plays how dynamic form (e.g., ritual) in the political sphere can create harmony out of the cacophony of mass democ-

racy (21). This procedure finds no parallel in the work of Schnitzler, according to Schorske, because Schnitzler sees aesthetic culture as languishing in a "paralysis of drift" (22). Given Schnitzler's above-quoted aphorisms, Schorske's assessment of Schnitzler must be challenged; and indeed a major element of his argument in the essay—that Hofmannsthal's application of the principles of art to politics constituted an alternative to "Schnitzlerian pessimism" (20)—must be reconsidered.

Schorske has based his entire analysis of Hofmannsthal's project on Hofmannsthal's notion that the writer imposes form on "hopeless pluralities." Had Schorske acknowledged the same impulse in the theoretical writings of Schnitzler, he would have understood that Schnitzler does not see only paralysis in the aesthetic culture of which he is a part; and that Schnitzler, too, writes with a view to canalizing the irrational. And although Hofmannsthal is more direct about presenting in his plays examples of the kinds of political "dynamic form" that might improve his society, Schnitzler can hardly be accused of not believing that dynamic form in politics is a necessity. Schnitzler does not set his fiction in imaginary states, in utopian settings, or in the distant past, as Hofmannsthal does: in deciding to portray possible ways of living in the real world (contemporary Vienna) Schnitzler is faced with the task of showing realistic examples of how the irrational can be canalized.¹ In this sense, it is Schnitzler who is the more engaged author, who is more eager to believe in the possibilities literature can offer for the improvement of society.

In a later essay on Hofmannsthal ("The Transformation of the Garden," 1967) which is also included in *Fin-de-Siècle Vienna*, Schorske inadvertently shows just how far his initial skewed reading of Hofmannsthal as a positive alternative to Schnitzler was to bring him. He finds a transformation in Hofmannsthal around 1906, a transformation that leads the dramatist to stop creating artificial environments in his work and to start trying to produce realistic representations of the society around him. "The poet now accepted reality as it was: insistently incoherent," (318) writes Schorske. He hails Hofmannsthal's change of direction, finding that he "had rescued the function of art from the hedonistic isolation into which his class had carried it and had tried to redeem society through art's reconciling power" (318). Hofmannsthal

defined the poet's role with a new clarity: "It is he who binds up in himself the elements of the times." In a society and culture that he saw as essentially pluralistic and

fragmented, Hofmannsthal set literature the task of establishing relationships. The poet must accept the multiplicity of reality, and ... bring unity and cohesion to modern man. ... Where others saw conflict or contradiction, the poet would reveal hidden ties and develop them. (317)

It seems we have come full circle, and returned unannounced to Schnitzler's vision of the author, and thus to a point where Schorske's analysis is most misleading. While his assessment of Hofmannsthal is not incorrect, its implications for his analysis of Schnitzler are not minor: Any reader of Schorske's text who is not familiar with Schnitzler's writings will assume that Hofmannsthal was in some way Schnitzler's superior, being the more modern and the more adaptable of the two writers. This would be a minor blemish on the fabric of the text² were it not for the fact that this description of Hofmannsthal occupies a privileged position on two counts in Schorske's text. First, it is clear that Schorske has a particular investment in what a writer like Hofmannsthal has to say, because he [Schorske] sees the historian as a type of author. Hofmannsthal, "rather like the historian," does his "unifying work . . . by revealing the hidden forms in which the parts of life are bound to each other" (19) just as for Schorske the historian must "be willing to undertake the empirical pursuit of pluralities as a precondition to finding unitary patterns in culture" (xxii). Thus in Schorske's text Hofmannsthal serves as something of a precursor of Schorske, as a thinker whose ideas have special resonances for the cultural historian. Second, in the context of the overall structure of *Fin-de-Siècle Vienna*, Hofmannsthal's turn is used as a linchpin: It signals the end of bourgeois notions of art and heralds the rise of a new, explosive moment in modernism; it is paradigmatic for Schorske of the stage between aestheticism (art as "hedonistic isolation" [318]) and expressionism ("art whose surface [is] broken, charged with the full life of feeling of man adrift and vulnerable in the ungovernable universe" [362]).

It is my contention that Schorske's valorization of Hofmannsthal and misrepresentation of Schnitzler's project cannot simply be attributed to a lack of familiarity with the sources I have cited above,³ but that it is also due in part to the very structure of *Fin-de-Siècle Vienna* and indeed to the methodology explicated in the introduction and used by the historian throughout the work.

Though he at no point directly addresses why it is that most of the essays in this volume concentrate on two or more individuals, and play those

individuals off against one another, it can be inferred from Schorske's comments on other characteristics of the work's structure why it is that he has chosen to apply such a technique. In explaining the overall structure of the work as a kind of sampling, or "post-holing" he argues that "each area" he looks at must be examined "in its own terms" (xxii) and that one "central idea" will "as in a song cycle ... act to establish a coherent field in which the several parts can cast their light upon each other to illuminate the larger whole" (xxviii). Similarly, one could argue that "several parts" are introduced in the guise of separate individuals in each essay, and that in each case a central idea allows them to "cast their light upon each other." The drawback of this method as it plays out in the Hofmannsthal/Schnitzler essay is that it leads to the temptation to make dualistic, compare-and-contrast assertions about the figures being examined. Instead of a pluralistic reality brought into loose cohesion through form, we end up with a pluralistic reality brought into a misleading duality through the concentration on individuals: Schnitzler is pessimistic (22), Hofmannsthal optimistic (22); Schnitzler is suspended (13), Hofmannsthal engaged (19) and dynamic (20); Schnitzler is committed to the past (15) Hofmannsthal to the future (22); Schnitzler is ambivalent (14), Hofmannsthal daring (22); and so on.⁴

A second problem that arises from Schorske's methodology has to do with the way he believes historians should use fictional texts when writing history. He establishes in his introduction that "[h]istorians had been too long content to use the artifacts of high culture as mere illustrative reflections of political or social developments" (xxi); and finds that instead of simply appropriating texts as needed, cultural and intellectual historians should utilize those "new internal methods of analysis in the humanistic disciplines [that] disclose ... in works of art, literature, and thought autonomous characteristics of structure and style," because "a knowledge of the kinds of analysis practiced by modern humanists is necessary for coming to grips with the makers of twentieth-century ... culture" (xxi). Schorske's position on this matter has been highly influential: echoes of his language can be found in theoretical works by such eminent historians as Roger Chartier, for whom:

[t]he relationship of the text to the real ... is constructed according to discursive models and intellectual categories peculiar to each writing situation. This leads one to avoid treating fictional works as simple documents, realistic reflections of a historical reality. Instead, one should pose

their specificity as texts situated in relation to other texts and whose rules of organization as formal elaborations aim to produce something other than a description. (Chartier 39–40)

Chartier and Schorske want, then, to maintain specificity when dealing with texts, so that the text does not simply feed an argument or act as superficial evidence that a particular analysis is accurate. However, to a certain extent what they criticize is precisely what Schorske *does* in *Fin-de-Siècle Vienna*. Although he is careful to read texts as competently as a literary critic might do,⁵ he still uses them as sites in which the over-arching elements of his historical analysis can be seen to be reflected. This is not necessarily a bad practice: It simply points to the possibility that a denial of the importance of using texts as evidence of certain historical phenomena is a mere trope. It also has the problematic effect of making texts less visible in those essays where authors are do not figure prominently. If it is his intention to only deal with texts when he has clearly established a diachronic line for a work and its author, then the historian is bound to be reluctant to introduce any literary work in passing. In “Politics in a New Key: An Austrian Trio,” for example, Schorske will readily quote from Schnitzler’s diaries regarding Theodor Herzl, but does not even footnote those long passages in *Der Weg ins Freie* where Zionism and its effects on Viennese society are portrayed and debated. Thus a clear line is drawn between the fictional and the supposedly non-fictional text, with the latter privileged and the former rendered invisible. Ultimately, in the practical application of a theory that seeks to renew the historian’s interest in fiction, Schorske separates the production of fictional texts from “real life” in ways that he may not have intended to do.

Carl Schorske’s *Fin-de-Siècle Vienna* is an extraordinarily rich introduction to culture and politics in Vienna at the turn of the century. But, as can only be expected in a work of this scope, it is not without its problems. Focusing on one element of his argument, in this case his comparison of Arthur Schnitzler and Hugo von Hofmannsthal, means bringing to light some of the pitfalls inherent in making a study as wide-ranging as this. This does not invalidate Schorske’s analysis, however; it merely illustrates that any cloth woven so carefully out of such unwieldy threads is bound to produce its own idiosyncratic patterns, some of which represent contradictions. I would argue that these patterns, even when imperfect or skewed, are not a failure of the work, but a sign of its richness: If we read *Fin-de-Siècle Vienna*

as a kind of “post-holing” of the mind of an eminent historian, we find that it not only offers insights into the production of cultural artifacts at the turn of the century, but also in the latter half of the twentieth century. If there is any merit at all to Raymond Williams’ assertion in *Culture and Society* that “one of the central ways of understanding the two extraordinary centuries which have so greatly changed the world ... is through the detailed and complex thinking about culture which has been active and vibrant at every stage,” (ix) then Carl Schorske’s *Fin-de-Siècle Vienna* remains an important contribution not only to political and cultural history of the *Jahrhundertwende*, but also to our understanding of the meaning of culture in the twentieth century.

Notes

¹ In *Der Weg ins Freie*, for example, figures constantly discuss or attempt to put into practice political theories. Among the political positions presented and rejected by the narrator (and/or the central character) are Zionism (86–7, 95–6); pan-German nationalism (38, 112); Christian Socialism (43); Social Democracy (95–6); and the wholesale withdrawal from or lack of interest in politics (132). The political standpoint that is valorized in the novel is bourgeois liberalism, which is not only portrayed with fond nostalgia (as Schorske points out [13]), but is also held up as a model political system. Schnitzler’s presentation of a dynamic form that canalizes the irrational is much more complex and discerning than that of the early Hofmannsthal, whose imagined worlds are peopled with stock characters and straw men; and whose idealism does not make for any meaningful social engagement.

² The “text as fabric” metaphor may seem strained here: it is, however, in keeping with Schorske’s characterization of his own work in *Fin-de-Siècle Vienna*, and I use it with this in mind.

³ It is highly likely that Schorske was unfamiliar with Schnitzler’s *Aphorismen und Betrachtungen*: They were first published in book form six years after Schorske wrote the Schnitzler/Hofmannsthal essay.

⁴ It could also be argued that the plurality of the historical moment is obscured by concentration on individuals for a further reason: Focusing on one person establishes a unified principle that does not necessarily exist. This is a point advanced by Michel Foucault in “What is an Author?” where he contends that “the author is not an indefinite source of significations which fill a work; the author does not precede the works; he is a certain functional principle by which, in our culture, one limits, excludes, and chooses; in short by which one impedes free composition, decomposition, and recomposition of fiction. . . . The author is

therefore the ideological figure by which one marks the manner in which we fear the proliferation of meaning" (118–9). The acceptance of the unifying principle of the author (to take one small but rather extreme example) allows Schorske, in the context of a study of pre-1914 cultural production, to read a 1927 text by Hofmannsthal and praise its insightfulness on the subject of the break-up of the Habsburg empire. (21)

⁵ This is perhaps only true up to a point: Schorske is not far from the mark when he suggests that literature specialists "still know better than the historian what in their métier constitutes stout yarn of true color," and that the "historian's homespun will be less fine than theirs, [though it will be] serviceable" (xxii). There are certain expectations that Schorske has when he comes to a literary text that would not be seen as relevant or valid by many literary critics. For example, he suggests that there is such a thing as a "true self" that becomes distorted for each character in *Der Weg ins Freie* (13); reflecting the *Werk-immanenz* methodologies that abounded in literary criticism at the time the essay was written, he heavily-handedly looks for and finds symbolism in the novel (e.g., the death of the baby presages the failure of the Anna-Wergenthin relationship [14]); and, in his most revealing use of outmoded standards, he finds that "the novel has power" *despite* the fact that it has "no real end, the hero no tragic stature" (14)—two elements that do not necessarily make *any* novel powerful. But these are minor criticisms. Schorske's readings are generally quite fresh; and a cursory glance at the bibliographies included with secondary literature on *Der Weg ins Freie* since Schorske's essay was written suffices to show just how influential his reading has been for literary critics.

Works Cited

- Chartier, Roger. "Intellectual History or Sociocultural History?" *Modern European Intellectual History*. Eds. Dominick LaCapra and Steven L. Kaplan. Ithaca and London: Cornell University Press, 1982.
- Dilthey, Wilhelm. *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970.
- Foucault, Michel. "What is an Author?" *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. Trans. Josue V. Harari. New York: Pantheon Books, 1984. 101–20.
- Offermanns, Ernst L. "Geschichte und Drama bei Arthur Schnitzler." *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*. Ed. Hartmut Scheible. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1981. 34–53.
- Schnitzler, Arthur. *Der Weg ins Freie*. Berlin: Sichenstäbe, ²1929.
- . *Aphorismen und Betrachtungen*. Ed. O. Weiss. Frankfurt/Main: Fischer, 1967.
- Schorske, Carl E. *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*. New York: Vintage Books, 1981.
- Williams, Raymond. *Culture and Society 1780–1950*. [1958] New York: Columbia University Press, 1983.

Zum Paradigma der Repräsentationskrise in der Experimentellen Literatur: Ein Methodendiskurs zur negativen Form Konkreter Poesie in der "Wiener Gruppe"

Clemens K. Stepina

"Die Textformen" Experimenteller Literatur "sind Resultat der sprach-experimentellen Verfahren, für die es aber eine wissenschaftsanaloge strenge Methodik nicht gibt" (Kallweit 660).¹ Die Erkenntnis, daß Textinterpretation im Status konventioneller Methode bestenfalls Annäherung an diese Art von Literatur sein kann, hat im Fall der Konkreten Poesie die zeitgenössische Literaturwissenschaft aber nicht etwa von sich aus erlangt, sondern ist Ergebnis eines jahrzehntelangen Verständigungsprozesses gewesen, in welchem die Vertreter konkreter Literatur—die zum Teil dem universitären Spezialistentum angehören²—ihre eigenen literarischen Arbeiten theoretisch gegenüber den oben genannten Ansätzen abgesichert haben.³ Erst aus dieser Eigeninitiative heraus, die eigene Literaturproduktion—die sowieso nur "auf Eigenverlage und meist nur kurzfristig erscheinende[n] Zeitschriften" ihr karges Existenzrecht einklagen durfte—theoretisch zu erklären und offen gegenüber einem restaurativen Kunstmarkt in den fünfziger und frühen sechziger Jahren verteidigen zu müssen,⁴ wurde es möglich, daß "Konkrete Poesie" nicht mehr als periphere und epherme literarische Erscheinung ab[getan]" (Kopfermann ix)⁵ werden konnte.⁶ Deisem Umstand verdankt es sich auch, daß Textkritik sich heute in einem vermehrten Maße um diese—oft selbst literarisch angelegten—Theoriereflexionen bemüht: Theoretischer Anspruch und literarischer Vollzug werden aneinander geprüft; seriöserweise immer mit dem Diktum über experimentelle Dichtung versehen: "Soweit dies überhaupt möglich ist." So steht—bis dato!—einer unreflektierten Auseinandersetzung um experimentelle Literatur an sich, die sich letztlich gewährt ihres her-

meneutischen Defizits nur in emotionalisierter Form einer Polarisierung— strikte Ablehnung oder euphorische Annahme *Konkreter Poesie*—populistisch bewähren kann,⁷ einem wie oben skizzierten Verständniszugang gegenüber, *über* das theoretische Selbstverständnis etwas *von* der dichterischen Praxis *Konkreter Poesie* hypothetisch aussagen zu können.⁸

Ein exponiertes Beispiel für diese neue Theorie – Praxis – Reflexion ist die Anthologie Kopfermanns, die so etwas wie ein Standardwerk geworden ist. Hier stehen *Konkrete Poeten* mit theoretischen Reflexionen über ihre Literatur progressiven Textkritikern gegenüber.⁹ Kopfermann selbst kommt in seiner Einführung, in der er zentrale Begriffe der *Konkreten Poesie* systematisch analysiert,¹⁰ zu dem erstaunlichen Resultat, daß sich die Theorie-reflexionen dieser experimentellen Literatur, wie schließlich diese selbst, durch das Paradoxon affirmativer Kritik an unserem technologischen Zeitalter auszeichnen.¹¹ Obwohl der philosophische Kontext, aus dem dieses Statement hervorgeht, eigentlich bekannt sein müsste, wird er nur von wenigen Kritikern mitreflektiert:¹² Dieser ist von der Habermas'schen Polemik wider die Technokratiethese bestimmt (Kopfermann XXXViff.). Ihre Autoren, v.a. Gehlen, Freyer und Schelsky, haben "in den fünfziger und sechziger Jahren als Ergebnis einer Reihe von soziologischen Untersuchungen die Konsequenz einer unaufhaltsamen Verselbstständigung der Technik und damit einer zwangsläufigen Unterordnung der gesellschaftlichen Entwicklung unter den Sachzwang technischer Operationen gezogen" (Honneth 274).¹³ Habermas wirft den Konstrukteuren der Technokratiethese vor, daß diese "nur das falsche Bewußtsein eines richtig konstatierten Sachverhaltes" (Honneth l.c.)¹⁴ darstelle. Somit wäre die soziologische Deutung des technologischen Zeitalters selbst affirmativ und entbehre eines wahrhaft gesellschaftskritischen Instrumentariums, wie es Habermas mit seiner *Theorie des kommunikativen Handelns*¹⁵ verwirklicht sieht. Anscheinend soll nun für Kopfermann die Habermas'sche Kritik an der Technokratiethese dasselbe leisten wie seine an der Konkreten Poesie: Hier wird nämlich in der Analyse von Kommunikationsstrukturen die realiter systemlegitimierende Funktion Konkreter Poesie behauptet, und ihr das Ideal eines "herrschaftsfreien Dialogs" (Kopfermann XXIV) gegenübergestellt. Ganz abgesehen davon, daß es selbst Habermas nicht mit zwingender Logik gelungen ist, das Ideal kommunikativen (Sprach-)Handelns widerspruchsfrei in die gegenwärtige soziologische Diskurslandschaft einzufügen,¹⁶—was schon im vorhinein gegenüber Kopfermanns Unterfangen skeptisch macht, negative Kritik auf ein Ideal hin zu schematisieren—muß darüber hinaus sein Analogieschluß in zweierlei Hinsicht

bezweifelt werden: Erstens einmal kann die funktionale Struktur der Dichtung nicht mit der der Philosophie verglichen werden. In diesem Fall heißt das, daß die Vertreter der philosophischen Technokratiethese andersgerichtete Prozesse gesellschaftlicher Rationalisierung, denn jene zweckrationaler und instrumenteller Handlungsformen nicht thematisieren. Selbst soziales und expressives Handeln wird systemaffirmativ in Begriffen der Zweckrationalität heteronom determiniert.¹⁷

Ist nun derselbe Vorwurf gegenüber der Konkreten Poesie geltend zu machen? Denn genau diese Geltendmachung führt zweitens bei Kopfermann zu einer Paradigmenverwirrung, da er selbst jenem Kardinalsfehler zum Opfer fällt, den er vermeintlich anhand des Textbegriffs Konkreter Poesie nachzuweisen glaubt: Denn nicht die Formen oder Techniken dieser Literaturgattung *per se*,¹⁸ sondern die literaturwissenschaftliche Interpretation der inhaltlichen Aussageintention, die er von ihr—beruhend auf ihrem Theoriematerial—erstellt, ist auf einen Ideologievorwurf zu hinterfragen.¹⁹ M. a. W.: Es gilt zu beweisen, daß das Paradigma des Technokratismus in diesem Kontext nur beschränktes zu leisten imstande ist, und durch ein leistungsfähigeres der Repräsentationskrise zu ersetzen ist. Wiewohl Kopfermanns Urteil über den rechten Flügel der Konkreten Poesie stimmen mag, nämlich daß dieser "immanent – verdeckt [und/oder] immanent – positiv" (XII–XXVII).²⁰ affirmative Systemkritik oder gar -bejahung im Banne der Technokratiethese betreibe, —so sagt das noch nichts darüber aus, welcher sprachtheoretische Konnex ihr selbst zugrunde liegt.²¹ Das gestalterische Faktum, daß in der Konkreten Poesie formalisierte Sprache technokratischer und instrumenteller Rationalitätsimplikation als Literatursprache an sich dargestellt wird, kann noch nicht zum Schluß über ihrer inhaltliche Grundintention führen; soferne eine solche experimenteller Literatur überhaupt aufgezwungen werden kann. D.h., gewährt formalisierter Literatur die Sprachkrise der Moderne zu thematisieren, ist nicht a priori mit Systemaffirmation gleichzusetzen. Das zu überdenken, ist insofern von größter Wichtigkeit, da bei der Wiener Gruppe das Gegenteil von Systemaffirmation zu behaupten der Fall ist. Denn sie—und diese Auslegung ist trotz spärlichen theoretischen Selbsterklärungen soweit möglich²²—hat für sich den Begriff der Konkreten Poesie in ihrer literarischen Explikation tendentiell *via negationis* entwickelt. Das ist so zu verstehen, daß sie inhaltlich den spätkapitalistischen Fortschrittsglauben an Technik und System im Formmedium Konkreter Poesie *ad absurdum* führen lässt, während Bense et consortes diesen gerade in der experimentellen Literatur als sprachlich zu sich gekommen hymnisch preisen. Um diese Behauptung stützen zu kön-

nen, bedarf es einer Untersuchung darüber, was die Wiener Gruppe im konkreten unter dieser Literaturgattung verstand,²³ wie zuvor, was im allgemeinen darunter zu verstehen ist. Das aber wird im kommenden einen wie oben angedeuteten Paradigmenwechsel herbeiführen müssen.

Glaubte man dem *mainstream* der Forschung, nämlich daß der Begriff explizit von Gomringer in die moderne Literatur eingeführt worden ist, so böten sich Allgemeinplätze von diesem zu zitieren genug an.²⁴ Jedoch ist Kessler schon 1974 der chronologische Nachweis gelungen, daß sich um "die Priorität" der Begriffseinführung "vier 'Autoren' streiten" können: Belloli (1944), Fahlström (1953), Gomringer (1953) und Noigandres (1955) (Kessler 93f.). So verschieden diese auch in ihren phänomenalen Ausrichtungen sein mögen, so lässt sich doch ihr theoretisches Ideengut zur Konkreten Poesie—and dies gilt auch im wesentlichen hinsichtlich späterer Vertreter—zu folgender Generalbestimmung in Negation zur konventionellen Sprachauffassung bestimmen: Präsentation (Materialisierung) vs. Repräsentation der Sprache.²⁵ Erst vor wenigen Jahren wurde eine Beschreibung gebraucht, die gut das deckt, was unter Konkreter Poesie im allgemeinen, in bezug auf die Gattung experimenteller Literatur überhaupt, zu verstehen ist:

Demgegenüber [scil. dem Repräsentationsprinzip des Realismus; Vf.] konzentrieren sich experimentelle AutorInnen nicht auf die Darstellung, sondern auf die Form, die der Darstellung vorausgeht, auf den materialen Aspekt der Sprache und Schrift, auf ihre phonetischen, grafischen, rhythmischen Qualitäten; kurz: Das vorrangige Interesse gilt dem Bedeutungsträger und nicht der konventionalisierten Bedeutung. Sprache ist weniger Mittel als vielmehr Material (am ausgeprägtesten zeigt sich dies in "Lautgedichten"), experimentelle Literatur ist—vereinfachend gesagt—die Arbeit mit diesem Material." (Steiner 8)

Damit ist in bezug auf die Konkrete Poesie gemeint, daß es "nicht um die literarische Abbildung außersprachlicher Wirklichkeit [geht], sondern in der Sprachreflexion um Präsentation von Sprache und Sprachelementen, deren Repräsentationscharakter deshalb methodisch abgebaut werden muß in einem positiv verstandenen Verdinglichungs- und Materialisationsprozeß" (Kopfermann X).²⁶ Diese Generalbestimmung, und das ist die Hypothese dieser Arbeit, lässt sich in zwei Prinzipien aufteilen: In das der selbstreferentiellen Präsentation bei Gomringer und in das der negativen Präsen-

tation bei der Wiener Gruppe. Um die begriffsgeschichtlichen Bedingungen unserer konkretisierten Generalbestimmung verstehen zu können—in diesem Zusammenhang bietet sich eben nicht die Kopfermann'sche Lesart des Begriff von der Technokratiethese als Interpretationsinstrument an, sondern der, diesen erst evozierenden, der Repräsentationskrise, wie er von Michel Foucault entwickelt worden ist²⁷—muß ihr Begründungsumfeld in eine philosophische Reflexion eingebunden werden: Schließlich gehört doch ihre negative Bestimmung der Sprache, nicht Repräsentation, sondern Präsentation ihrer selbst zu sein, in den modernen Diskurs über "die Vorstellung der Inadäquatheit menschlicher Zeichensysteme" (Berger 31) und ist da erstmals bei Heidegger mit einer ontosemantisch gedeuteten Einkehr des Technischen belegt.²⁸ Wenn also über die Konkrete Poesie, die—sowie die "experimentelle Literatur der neuen Avantgarde in den Nachkriegsjahrzehnten" überhaupt—ihre traditionellen Wurzeln in "der historischen Avantgarde der zehner und zwanziger Jahre" unseres Jahrhunderts hat—, gesagt werden kann, daß in ihr "die Sprache anstatt eines symbolischen Bezugfeldes ihren Materialcharakter hervorkehrt, statt auf Re – präsentation auf ihrer nackte, dinglichen Präsenz besteht" (Berger 31) dann wird hier eine der zentralen Krisendebatten unserer Moderne – Postmoderne auf die Spitze getrieben, die in der zeitgenössischen Philosophie explizit bei Foucault unter dem Terminus Grenzen der Repräsentation (*crise de la représentation* [Foucault 269ff., 367ff.]) thematisiert wird. Foucaults Hypothese ist dabei die,

daß an der Schwelle zum 19. Jahrhundert, als die von der Zeichenförmigkeit der Wirklichkeit überzeugte Vorstellungswelt der Klassik daran zu scheitern beginnt, daß die Wissenschaften in der organischen Natur und in der sozialen Welt auf Phänomenbereiche eigener Art, also auf eine nicht ihrer Zeichenfunktion reduzierbare Realität stoßen, unvermittelt der Mensch in das Zentrum des kulturellen Wahrnehmungsraumes rückt. (Honneth 130)

Denn "unter den ontologischen Voraussetzungen des neu entstandenen Weltbildes [wird] der Mensch zugleich als tätiges Subjekt der Erkenntnisordnung und als substantielles Element der Naturordnung begriffen [...]" (Honneth 131). Diese Aufsplitterung des Menschen in ein transzendentes Subjekt der repräsentativen Erkenntnis und in ein empirisches Objekt des präsentativen Seins ist es auch, die Foucault veranlasst, den epistemologischen Bruch zwischen dem Zeitalter der Repräsentation (von der Neuzeit

bis ins 18. Jahrhundert) und der Präsentation (ab dem 19. Jahrhundert) an der Dekonstruktion des zeichentheoretischen Sprachbegriffs festzumachen. Konsequenterweise sieht Foucault somit in der auf-sich-selbst-bezogenen Sprache, wie das schon im Ansatz bei Nietzsche und Mallarmé zu konstatieren sei (367ff.), die formalisierende Sprachform der Moderne, die mit der repräsentativen der klassischen Prämoderne kollidieren musste (404ff.). Die Frage allerdings, ob Grenze wie Krisis sprachlicher Repräsentation durch die Negation des formalisierend – präsentativen Sprachprinzips der Moderne tatsächlich aufgehoben ist oder nicht, wird unbeantwortet gelassen. Foucault entschlägt sich ihr in kryptischer Andeutung über das Formalistische.²⁹

Sie hat im Radikalen Konstruktivismus das kognitionstheoretische Konzept von sprachlich evozierter Wirklichkeit in bezug auf die Repräsentationsproblematik hervorgerufen: Sein zentrales Paradigma von der "individuelle[n] mentale[n] Konstruktion" (Essl 1) von Wirklichkeit, das ja diametral dem des Habermas'schen Lösungsvorschlags qua Handlungstheorie der kommunikativen Intersubjektivität entgegengesetzt ist (Habermas 1988, 327f.), muß hier einer genaueren Analyse unterworfen werden, zumal es in die formalistische Literaturwissenschaft eingegangen ist, und dort bezüglich experimenteller, resp. Konkreter Poesie mit dem Jargon autopoietischer, d.h. "individueller Konstruktion gesellschaftlicher Selbstwahrnehmung" (Schmidt 1992, 17) Aufsehen erregt hat.³⁰ Und das ist als um so bedenklicher einzuschätzen, da mit diesem Jargon die Frontstellung zwischen einem rechten und linken Flügel in der Konkreten Poesie, wie sie nur als Ergebnis eines intersubjektiven Widerstreits denkbar ist, nivelliert ist; ergo ein dramatischer Rückfall hinter begriffsgeschichtliche Analysen über Technokratie und Repräsentationskrise zu konstatieren ist. Im wesentlichen ist der Radikale Konstruktivismus nichts anderes, als eine neurobiologisch zu Ende gedachte Spielart der Evolutionären Erkenntnistheorie, wobei die methodologischen Defizite jener nicht von dieser aufgehoben, sondern vielmehr dupliziert worden sind.³¹ Erkenntnis wird im zeitgenössischen Evolutionsbiologismus in der Perspektive des Neodarwinismus "als Ergebnis gattungsgeschichtlicher Selektion und Anpassung", (Sandkühler 893) in völliger Außerachtlassung ihrer geschichtlichen Determination, gesehen. Es herrscht somit die Auffassung, daß von Erkenntnis nur i. S. einer evolutiven Welt zu sprechen ist. In diesem Kontext macht sich der unfassbare Jargon, Evolution sei wert- und normfrei—d.h., letztlich nicht zielgerichtet—verständlich, da die zentralphilosophische Auffassung, daß die menschliche Gattung selbst im Laufe ihres Gestaltungsvollzuges die

geschichtliche Welt erkennend geformt hat, nicht geduldet werden kann. So betrachtet, ist es für die fundamentalphilosophische Erkenntnistheorie keineswegs Denunziation, sondern kritische Feststellung, wenn sie in der Evolutionären Erkenntnistheorie “die schärfste nachkantische Entmündigung des Subjekts, Erkenntnistheorie ohne erkennendes Subjekt, Apologie einer sich bildenden Welt, eingeschlossen eine sich bildende Erkenntnis, die sich aus sich selbst erklärt”, (895) sieht. In diesem Zusammenhang verdient der Radikale Konstruktivismus seine Prädikation alleine dadurch, daß er das fatale Mißverständnis einer kopernikanische Wende im Evolutionsbiologismus—Erkenntnistheorie wäre nicht anthropozentrisch, sondern systemisch selbstreferentiell zu deuten—radikal weiterentwickelt: Hatte die Evolutionäre Erkenntnistheorie mit der Eliminierung des Subjekts den einfachen logischen Widerspruch “evoziert”, wie denn eine subjektlose Theorie über die außenweltliche Evolution Auskunft geben könne, so fällt er nun duplizierend weg, da das “Problem der Außenwelt und ihrer Objektivität” (895) hier sich nicht mehr stellt: Watzlawick et consortes werben unermüdlich mit Parolen wie: “Wie wirklich ist die Wirklichkeit?” (Watzlawick, *Wie wirklich* 16), denen sie noch das Credo der “erfundenen Wirklichkeit” (Watzlawick, *Erfundene* pass.) zugesellen. Dabei zieht sich in münchhausenesker Manier der Evolutionsbiologismus als Radikaler Konstruktivismus aus dem eigenen Sumpf begrifflicher Unzulänglichkeiten und macht so Furore bis in die Geisteswissenschaften, da die Literaturwissenschaft insbesondere.³² Das offene Problem der Repräsentation wird zugunsten eines ungelösten Lösungsvorschlags der Selbstreferentialität fallengelassen. Gerade dadurch “entsteht die erkenntnistheoretische Problematik, die der R[adikale] K[onstruktivismus] gelöst zu haben vorgibt”; nämlich wie denn “ein autopoietisches und selbstreferentielles System zu sich selbst in jene Distanz, die Beobachtung vom Beobachteten trennt”, treten könne—denn “das Selbstreferentielle kann sich nicht übersetzen” (Sandkühler 896).

Dies lässt sich auch—und für diesen Kontext: besonders—für die konstruktivistische Literaturwissenschaft und ihren zentralen Gegenstand der Experimentellen Literatur, die konstruktivistisch determinierte Konkrete Poesie, nachweisen; wird doch aus diesem erkenntnistheoretischen Dilemma eine “kognivistische” Tugend gemacht.³³ Schmidt et consortes sind seit Ende der sechziger / Anfang der siebziger Jahren bestrebt, mit ihrem Paradigma der Selbstreferentialität (Autopoiesis) den Literaturbegriff Konkreter Poesie heteronom dem Textbegriff des “Gomringerismus” anzugleichen. Für Bense, Gomringer et al.—das lässt sich aus dem bisher Er-

arbeiteten schließen—bedeutet Konkrete Poesie die ahistorische Aufhebung der Grenzen der Repräsentation in die grenzenlose Form der selbstreferentiellen Präsentation ihrer (die bis zum Lob der TV-Werbung reicht);³⁴ der Preis dafür ist ein entmündigter Gegendogmatismus vs. dem Dogma des abbildenden Realismus in der Literatur. Besonders an ihren theoretischen Selbstreflexionen kann abgelesen werden, wie sich hier Experimentelle Literatur als “abmaterialisierter” Realismus unter verkehrten Vorzeichen herzuhalten hat.³⁵ Nun ist zu prüfen, ob sich unter diese Definition tatsächlich auch der Textbegriff der Wiener Gruppe subsumieren läßt; was letztlich auch eine Prüfung des von Schmidt in die neuere Literaturwissenschaft eingeführten Paradigmas der Selbstreferentialität zur Folge haben wird.

Es ist in dieser Arbeit schon angedeutet worden, daß sich die Wiener Gruppe gegen diese doktrinaire Auffassung von Konkreter Poesie ausgesprochen hat, wie daß sie aus der Ablehnung heraus einen dementsprechenden Literaturbegriff *via negationis* evoziert hat. Gerade das ist aber in der einschlägigen Fachliteratur, deren Methodik aus einer seltsamen Verquirrelung von Radikalem Konstruktivismus und positivistischer Quellenforschung entspringt, nur allzu gerne mit dem pauschalierten Verweis auf Aussagen von Rühm (1985, 24) und Wiener (1968, 241) unthematisiert geblieben, daß sich experimentelle Formen der literarischen Arbeiten des Dichterkreises schon *a priori* nicht auf die eine Konkrete Poesie verengen ließen (Vos 259ff.). So wundert es nicht, daß Arbeiten, die sich das konstruktivistisch-positivistische Analyseverfahren um das Oeuvre der Wiener Gruppe selbst zum Thema eines kritischen Methodendiskurses gemacht haben, hier dessen konsensuellen Akte der strategischen Interpretation am Leitfaden der autobiographisch-literarisch gefärbten Texte theoretischen Selbstverständnisses voran,³⁶ Seltenheitswert haben. Zu sehr hat doch anscheinend die schwierige Aufgabenstellung abgeschreckt, verstehenskonstitutive Paradigmen des Textbegriffes experimenteller Literatur aufzufinden und sie in die methodologische Diskussion einzuführen, als daß nicht tatsächlich der Versuchung nachgegeben hätte werden können, die literarisch gehaltenen Historiografien Bayers,³⁷ Rühms³⁸ und Wieners³⁹ mit literaturwissenschaftlichem Jargon zu kolorieren, was als Ergebnis zweifelsohne “unzulässige Verkürzungen aufweist” (Vos 260). Anlässlich einer Philologentagung 1995 in Paris, die “Konflikte – Skandale – Dichtergehen in der österreichischen Literatur”⁴⁰ zum Thema hatte, resümierte Steinlechner in ihrem Beitrag über die Wiener Gruppe, daß diese in der zeitgenössischen Literaturwissenschaft “als ein Streit- und Vorzeigeobjekt in

der Debatte um eine neue österreichische Literatur" (202ff.) gehandelt wird. Daß die Dichtergruppe diesen Status heute erlangt hat, kristallisiert sich als Resultat eines "Überdefinierungsprozesses" eines bislang, wenn nicht gerade verfehlten, so doch unzureichenden, Methodendiskurses heraus: In der Weise, wie sich die Literaturwissenschaft der ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte über das Paradigma der Repräsentationskrise gemäß des Realismusbegriffs Österreichischer Literatur wie der realiter nicht bekannten theoretischen Selbstreflexionen ihrer arealistischen Vertreter ignorant zeigen wollte oder musste (208f.) (ergo "Progressivliteratur nach 1945"⁴¹ generell auf Selbstverlage oder aller kleinste Publikationsorgane beschränkt gewesen war)⁴², verkommt es heute zum gomringerisch stilisierten, ahistorischen Mythos der selbstreferentiellen Präsentation gewährt den inzwischen rezipierten autobiographisch – literarisch gehaltenen Theorietexten. Ganz abgesehen einmal davon, daß diese, wie etwa das "kanonisch gewordene [...] 'vorwort'⁴³ Rühms 1967 zum Band *die wiener gruppe*", gerade—was ja auch nicht Rühms und der anderen Vertreter Intention gewesen sein mag!⁴⁴—"nicht so ohne weiteres als ein historisches Protokoll herangezogen und ausgewertet werden [können]" (Steinlechner 204), wie dies aber fast in der ganzen Sekundärliteratur so usus als Basis der allgemeinen "Konsensbildung" (203) geworden ist, geben sie keinen Anlaß, ihren Textbegriff Konkreter Poesie dem von Gomringer indifferent zu sehen. Ganz im Gegenteil: Vos, der in seinen Forschungen besonders den verharmonisierenden Begriff der Selbstreferentialität (autopoietische Präsentation bei Gomringer)—welcher das offene Problem der (wie es wir nach Foucault benannt haben) Repräsentationskrise aufzuheben wähnt—, in der Konkreten Poesie kritisch analysiert hat (Vos 1984), ist es schon 1987 schlüssig nachzuweisen gelungen, daß die dogmatisch abgesegnete Literaturkritik "fast ohne Ausnahme" (Vos 1987, 262) keinen Unterschied macht zwischen der Gomringerschen, und der bei dem eigentlichen Cheftheoretiker der Wiener Gruppe, Oswald Wiener,⁴⁵ angeführten, Begriffsvariante.⁴⁶ Gerade die "Reduktion" des Begriffs der Präsentation, der Materialisierung der Sprache bei Gomringer auf Autopoiesis haben Wiener cum suis veranlasst, einen Textbegriff Konkreter Poesie via negationis—negative Präsentation—zu entwickeln: "die Wiener Gruppe sollte sich nach ihm (Wiener) mit den [...] Bedingungen des Sprachsystems als Ganzem, inklusiv von Gomringer und anderen ausgeschlossenen Komponenten, wie die Beziehung Sprache – Welt und die ('konventionelle') kommunikative Verwendung der Sprache" (Vos 1987, 267f.) beschäftigen. Und diese Beschäftigung—die "Auseinandersetzungen mit diesen Bedingungen des

Sprachsystems" (270)—ist nach Vos—der sich hier auf ein, in der heutigen Forschung völlig zu Unrecht vernachlässigtes, da authentisches, Dokument Bayers⁴⁷ beruft—die gemeinsame und übergreifende methodologische Werkkategorie der Gruppe, die sich in ihren literarischen Formen: Dialektdichtung⁴⁸, Montage⁴⁹ und Literarisches Cabaret,⁵⁰ die schon deshalb vielmehr als Schwellformen anzusehen sind, denn daß sie in einer konventionellen Texttypologie einreihbar wären, niedergeschlagen hat.⁵¹ Es ging also der Dichtergruppe um die "Hinterfragung [...] der Bedingungen der Möglichkeit [...] [von] Sprache" (Stepina 1996, 5).

Das ist aber nur in der differenzierenden Konfrontation mit den traditionellen Sprachmustern des Realismus i. S. einer Thematisierung der Repräsentationskrise als negative Präsentation in der Moderne möglich. Artmann, Achleitner und Rühm haben dies selbst theoretisch anhand ihrer Dialektdichtungen abgesichert; gewährt des gewaltigen Mißverständnisses ihres gemeinsamen Bandes *hosn rosn baa* (1959); freilich ohne dafür tieferes Verständnis geerntet zu haben.⁵² Selbst in der kritischen Fachliteratur wurde die Bezugsetzung von der Methodik negativen Konkretismus zu ihren literarischen Formen vornehmlich für die Montage und das Literarische Cabaret analysiert. Ihre historischen Wurzeln des Dadaismus und Surrealismus sind ja für sichere Beweisführung geradezu prädestiniert, wobei sich das Paradigma der Repräsentationskrise in bezug auf Technokratiekritik vorzüglich anbietet.⁵³ So hat man sich bei der Interpretation der Dialektgedichte weitgehend auf den Hinweis beschränkt, daß es sich bei ihnen um einen entschiedenen Bruch mit ihrer traditionellen Gattung handle und es im allgemeinen damit belassen, daß es dabei "um eine Exemplifikation von Eigenschaften des Dialektes" (Vos 1987, 371) gehe. Was aber sind die Eigenschaften des Dialekts in bezug auf ihre via negativer Dialektik gewonnene konkrete Methodik? Wenn gesagt wird, daß es der eindeutige Verdienst der Wiener Gruppe gewesen sei, den Begriff "[n]euere[r] Mundartliteratur" (Fluck 1652) mit ihrer Entdeckung des Dialekts als Experimentalform in die bis dahin traditionell-volkstümlich determinierte Gattung eingeführt und diese revolutioniert zu haben, so ist das nur analog des sprachbearbeitenden Zugangs der Gruppe an sich verständlich zu machen. Analysen, die sich hier auf teilwissenschaftliche Fragen der Morphologie und der Syntax versteifen, greifen wenig.⁵⁴ Denn gerade und auch hier untersteht die Sprache der Methodik negativer Konkreter Poesie: Hinterfragung der Bedingungen von Möglichkeit der Sprache i. S. eines Materialisierungs- wie Präsentationsprozesses in Form von "(1) Montagen, (2) Konstellationen, (3) Sprachspiele[n], (4) Abkehr von Reim, festem Versmaß und Strophen-

bindung, (5) radikal-phonetische Schreibweise, (6) weitgehende Reduktion auf die Sprache" (Fluck 1653) in Formulierung der Repräsentationskrise. Diese ist bei Artmann v.a. nach maritimen wie (alt)wiener Stoffen und Motiven orientiert,⁵⁵ wie das in dessen *med ana schwaoazzen dintn*⁵⁶ (Salzburg 1958) nachzuvollziehen ist, oder nach formalistischen Ausrichtungen, wie das nicht nur,⁵⁷ sondern auch bei Achleitner und Rühm im weitaus radikaleren Gemeinschaftsbands *bosn rosn baa*⁵⁸ (Wien 1959)—in dem auch Artmannsche Gedichte veröffentlicht wurden, die zuvor der konservative Otto Müller Verlag sich nicht abzdrukken getraute—der Fall ist. Das übergreifende Moment zwischen eher poetischer oder eher formalistischer Bearbeitung des Dialekts ist die Arbeit mit dem Sprachmaterial an sich. Wird diese nicht als Teil der gesamten literarischen Arbeiten und sprachphilosophischen Reflexionen begriffen, gehen historisch bemühte Interpretationen um das Dialektgedicht der Dichtergruppe nur allzu leicht fehl.⁵⁹ Theoretisch Aussagen Achleitners, wie: "eine dichtung, die sich auf die spezifischen möglichkeiten der sprache beruft, hat es auch wieder möglich gemacht, den dialekt zu gewinnen" (141) und Rühms, wie: "wir begannen uns [...], in einem stadium der auseinandersetzung mit der sprache, für den dialekt zu interessieren. er stellte für uns einen (in unserem sinne) noch unentdeckten sprachbereich dar", (143) die zwingend in das Interpretationsfeld des Paradigmas der Repräsentationskrise verweisen, das sich als Hinterfragung der Bedingungen der Möglichkeit von Sprache statuiert, können dann nicht mehr adäquat behandelt werden.⁶⁰ Ebenso inadäquat verhält es sich auch bei derjenigen Interpretationslinie, die der Meinung ist, daß anhand der "visuellen Qualitäten" von Dialektgedicht Achleitners und Rühms diese der (Gomringerschen) Auffassung Konkreter Poesie "im engeren Sinne zuzuordnen wären" (Fischer und Jäger, 629ff.). Gerade, wenn der Materialaspekt des Dialekts hier in der gängigen Fachliteratur zurecht betont wird, so darf doch aber nicht vergessen werden, daß seine Wurzeln keineswegs, wie das Gomringer bei Achleitner nachzuweisen versucht hat, ("charakteristika" 127)⁶¹ in einer selbstreferentiellen Textfunktion liegen, sondern gerade in der via negationis gewonnenen Hinterfragung einer solchen.

Anmerkungen

Diese Arbeit wurde durch eine Subvention des Magistrats der Stadt Wien—Magistratsabteilung 7 (Kultur)—für den Verein inuit productions gefördert.

¹ Aus der Fülle der Diplomarbeiten und Dissertationen, die vor lauter Euphorie über ihren Gegenstand nicht die methodologische Problematik seiner Erfassung sehen, heben sich wohlthuend jene wenigen Arbeiten wie die von D. Kessler (pass.), S. Lenz (92ff.) und W. Haas (241ff.) ab, die sich mit der Rezeptions- wie Interpretationsproblematik der Konkreten Poesie ernsthaft auseinandersetzen.

² Achleitner, Bense, Bremer, Döhl, Gappmayr, Gomringer, Heißenbüttel, Hj. Mayer, Mon, Rot, Rühm, Schäuffelein und Thomkins sind Universitäts-, bzw. Hochschulprofessoren, Dozenten, Akademische Räte und Univ.-Lektoren. (Quelle: Gomringer, pass.)

³ Cf.: Gomringer (1960) "es gibt immer wieder interpreten von konkreten gedichten, die glauben, dem gegenstand nur dadurch gerecht zu werden, dass sie ihn ausdeuten, so wie man konventionelle dichtung ausdeutet, das heisst, sie stellen ihn in historisch-kausale zusammenhänge [...]" (34f.). Von ihm stammt auch die schlagfertige Definition: "konkret dichten heißt [...] bewußt mit sprachlichem Material dichten" (32). Gomringer ist hier deshalb hervorzuheben, weil er ja bekanntlich seit Mitte der fünfziger Jahre unermüdlich Vorträge gehalten und theoretische Reflexionen verfasst hat, was unter dem Textbegriff der Konkreten Dichtung zu verstehen ist (cf. die o.-zit. Anthologie). Ein ähnliches Engagement ist auch bei Rühm nachzuweisen, der seit Auflösung der Wiener Gruppe, hervorgerufen durch den tragischen Freitod Konrad Bayers (1964), immer wieder versucht, das durch die Boulevardpresse verzerrte Bild der Dichtergruppe zu rehabilitieren, sei es anhand von Vorträgen, biographisch gefärbten Theorietexten oder Symposien (cf. die Lit.ang. in analogen Fußnoten zum Text, pass.)

⁴ Einen guten Überblick über die damalige Situation gibt die Aufsatzsammlung *Vom 'Kahlschlag' zu 'movens'*, in der einige Vertreter Konkreter Poesie—u.a. Mon ("Meine fünfziger Jahre," 37ff.), Heißenbüttel ("Meine" oder die 'die' fünfziger Jahre", 55ff.) und Rühm ("Zur 'Wiener Gruppe' in den fünfziger Jahren", 62ff.)—über diese Zeit autobiographisch referieren.

⁵ Wiewohl sie bis heute in Boulevardblättern, was sich paradigmatisch am Phänomen der Wiener Gruppe, zumal ihr im deutschsprachigen Literaturbetrieb der größte Öffentlichkeitsstatus in dieser experimentellen Richtung zuerkannt wird (cf. Kessler 141ff.), immer noch gern gesehener Gegenstand ist, um an ihr die Exempli des spießbürgerlich guten Geschmacks zu statuieren. Cf. dazu paradigmatisch, Jahre nach der Auflösung der Gruppe, den in den Printmedien hofierten Skandal um die Veröffentlichung des Gesamtwerks im Jahre 1967 (*die wiener gruppe*), ausgelöst von dem subventionierten Staatsdichtern Fink, wie in der Folge auch von Eisenreich. Die Kontroverse, in der Rühm und Wiener in bestechender Argumentation die wahren, d.h. intrigant-selbstgefälligen, Motive eines Fink "und die [der] zahlreichen andern vögel seines schlags" (Wiener, "Kontroverse", 239) aufzudecken wussten, ist unter dem Titel: "Die Wiener

Gruppe, Eine Kontroverse" im *Neuen Forum* wiedergegeben worden (dort kommen auch noch Fritsch und Achleitner zu Wort). Noch trauriger und beschämender als dieses Vorgehen ist, daß über die Veröffentlichung der Sämtlichen Werke von Konrad Bayer—eines Schriftstellers, "dessen genie ihn in jedem kulturland der erde zu einem der erfolgreichsten gemacht hätte", und dessen Selbstmord nach Wiener "die hiesige kulturbande [1968; Vf.] [...] an erster stelle [...] zu verantworten hat" (Wiener, "Kontroverse", 240)—noch 1985 ein Artikel veröffentlicht werden konnte, der in ehrenbeleidigendem Stil—Bayers Texte wären "schlicht und einfach schlecht", reichten "kaum über das Niveau einer durchschnittlichen Maturazeitung" hinaus, seien "simpel als Ergebnis einer mehr oder minder b'soffenen Hetz [zu] verstehen" etc.—das Andenken Bayers in den Dreck zerzt (hair 70).

⁶ Wieweit das auch für Deutschland—es sei hier bloß an Bense und Gomringer gedacht, die die Konkrete Poesie z.B. auch in der Werbung hoffähig gemacht haben (cf. Kessler 110f.; cf. auch Anm. 34)—gelten mag, so hat sich die Kulturgebung in Österreich auch nach den Jahren der Repression, in den Siebzigern, nicht eindeutig genug zu dieser experimentellen Literaturform und ihren Vertretern bekannt: Zwar wurde Konkrete Poesie, wohl motiviert durch den großen Erfolg des *Sprachbastelbuchs*, in den späten siebziger Jahren in Österreich als elementarer Bestandteil experimenteller Literatur für den Deutschunterricht anempfohlen. Cf. dazu: Pichler, pass., und Gindelhumer. Der Umstand, verharmloste Versionen experimenteller Literatur in österreichisches Schulgut aufzunehmen, soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß den kompromißloseren Vertretern der Konkreten Poesie in Österreich, denen in der Wiener Gruppe—obwohl sie sich keineswegs alleine auf diese Literaturgattung beschränkten, auch noch Jahre nach ihrer Auflösung—fast jedwede staatliche Subvention versagt blieb, und überdies Rühm und Wiener, da sie seit den späten 60er Jahren ihre Arbeiten enger am Wiener Aktionismus banden, als latent staatsgefährdend angesehen wurden; und letztlich beide ihre künstlerischen Tätigkeiten nach Deutschland verlagern mussten, wo sie heute angesehene Plätze in der Literaturlandschaft einnehmen. Eine gute Übersicht zu diesem Thema bieten: G. Rühm, "von der wiener gruppe zum berliner kreis", sowie: E. Fischer und G. Jäger, "Von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus."

⁷ Strikte Ablehnung kennzeichnet sich dadurch aus, daß sie schon a priori darauf aus ist—wie das Friedrich in seinem Standardwerk *Die Struktur der modernen Lyrik* mustergültig für die konservative Literaturwissenschaft und Germanistik getan hat—Konkrete Poesie wie folgt zu denunzieren und aus der modernen Literatur auszustoßen: "Die sogenannte [|] 'Konkrete Poesie' mit ihrem maschinell ausgeworfenen Wörter- und Silbenschnitt kann dank ihrer Sterilität allerdings völlig außer Betracht bleiben" (13). Den Zusammenhang zwischen völligem Unverständnis gegenüber experimenteller Literatur und unreflektiert negativer

Kritik haben besonders Kessler (9ff.) und Lenz (108ff.) herausgearbeitet. Dieser Zusammenhang, der bloß sein Vorzeichen in unreflektiert euphorische Kritik umwandelt, ist dem Rezipienten besonders bei Diplomarbeiten und Dissertationen nachvollziehbar, die das Grundproblem methodischer Textfassung mit historisch umrankten Zusammenfassungen des Literaturbegriffs Konkreter Poesie—seine Wurzeln seien im Dadaismus und im Surrealismus zu finden etc.—umgehen: In diesem Kontext hat ja P. Bürger in seiner *Theorie der Avantgarde* schlüssig am Intentions- und Produktbegriff nachgewiesen, wie äußerst problematisch eine Geschichtsanalogie zwischen alter und neuer Avantgarde ist (80). Freilich gibt es auch hier sehr engagierte Arbeiten, wie paradigmatisch etwa die von A. Droschl.

⁸ Zum Theorie-Praxis-Problem der Konkreten Poesie, nämlich daß dem Rezipienten eine literarisierte Form von Theoriereflexionen gegenübersteht, deren "Addition der in ihnen enthaltenen Aussagen als Summe eine Theorie" (33) noch nicht ergibt, hat als einer der ersten Kritiker van der Auwera in seinem Aufsatz: "Theorie und Praxis Konkreter Poesie" abgehandelt.

⁹ Und genau das macht das Niveau eines Standardwerks aus, anstatt kommentarlos Texte unter dem Titel Konkreter Poesie u.ä. aneinanderzureihen, wie das in den neuesten Anthologien, etwa in den *lünxer notate[u]—positionen* oder im *Lotbuch a*, leider so usus geworden ist. Denselben Vorwurf muß sich auch übrigens die von Gomringer für Reclam herausgegebene Anthologie *konkrete poesie—deutschsprachige autoren* gefallen lassen, zumal hier der Literaturbegriff Konkreter Poesie nur aus selbstreflexiv-literarischen Theoriansätzen von Gomringer u.a. (153ff.) erklärt wird, während ein korrekatives Gegenüber kritischer Stimmen gänzlich fehlt. Neben Kopfermanns Anthologie ist noch die zweibändige Ausgabe von *Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur* (Heft 25/Jan. 1970; Heft 30/April 1971) als empfehlenswerte Möglichkeit zur ausgewogenen Auseinandersetzung zu nennen.

¹⁰ IX–LI handelt über die zentralen Theorie- Begriffe der Konkreten Poesie ab; die da sind: Konkrete Poesie; Realität; Subjekt; Sprache; Denkstrukturen.

¹¹ Deswegen ein erstaunliches Resultat, da sich die Mehrheit interpretatorischer Ansätze weder, wie es hier der Fall ist, auf eine systemische Analyse der zentralen Begriffe dieser Literaturgattung einläßt, noch ein Werkparadigma zur Aufschlüsselung ihres begriffsgeschichtlichen Hintergrunds sucht, sondern sich rein auf eine deskriptiv – analytische Methode verläßt, die von historischen Aufarbeitungen der theoretisch – literarisierten Selbstreflexionen der Dichter, welche aber ihrerseits nicht als historisch vergütete Dokumente angesehen werden können, sondern als via negationis konventioneller Dichtung erarbeitete Rechtfertigungs- und Absicherungsstrategien, lebt. Cf. dazu paradigmatisch die hervorragende Arbeit Steinlechners, die am Beispiel der Wiener Gruppe schlüssig machen konnte, wie es in der zeitgenössischen Literaturwissenschaft zu solchen konsensuellen Akten der Theorieanalyse und Textinterpretation kommt.

¹² Cf. neben der vorzüglichen Dissertation Kesslers auch die Co-Kritiker von Kopfermann: Kostal (113ff.), Helms (120ff.), Heinrichs (125ff.) und Hartwig (134ff.) wie van der Auwera (33ff.). Der Begriff technikästhetischen Arbeitens wurde in bezug auf das künstlerische Schaffen bei Max Bense erst neustens einer Analyse unterzogen; cf.: C. K. Stepina, "Kunst als ideelle Produktion ökonomischer Verhältnisse" 130ff.

¹³ Dazu konstatiert H. Moser daß "besonders seit 1945 vor allem auf Grund der industriellen Entwicklung unseres Jahrhunderts [...] die technische Fachsprache [...] der wichtigste Faktor in der Entwicklung der Lexik der deutschen Sprache ist", wobei im heutigen Deutsch bereits jedes zehnte Wort aus der Technik stammt (1697).

¹⁴ Habermas erste grundlegende Auseinandersetzung mit der Technokratiethese erfolgte in *Technik und Wissenschaft als Ideologie*, pass.

¹⁵ Cf. dazu: C. K. Stepina, "Darlegung der Lebensweltphilosophie von Jürgen Habermas."

¹⁶ Vor allem deshalb nicht, weil seine sprechakttheoretische Prämisse, daß verständigungsorientierter Sprachgebrauch Voraussetzung für erfolgsorientierten sei (Habermas [1981], I, 44ff.) ein kommunikationstheoretisches Ideal ist, daß sich nur äußerst bedingt an der empirischen Wirklichkeit systemischer Gesellschaftsbereiche, in der nun einmal Funktionalimperative deshalb vorherrschend sind, weil sie adäquate Leistungen erbringen, bewahrheiten könnte. Cf. dazu: McCarthy 532f. / 580ff.

¹⁷ Habermas versuchte das nach seiner ersten Auseinandersetzung mit der Technokratiethese an sich (cf. Anm. 14) in ein systematisches Kritikkonzept bei Weber als paradigmatisches Grunddefizit der in der technologisch-wissenschaftlichen Revolution eingebetteten Sozialwissenschaft nachzuweisen, indem er ihr eine Verengung des Begriffs von Rationalität auf Zweckrationalität diagnostizierte (Habermas [1981], I, 225ff.).

¹⁸ Folgende generalia sind hier zu erstellen: a) Textformen: Ideogramm, Konstellation, Dialektgedicht, Palindrom, Typogramm, Piktogramm und Raumgedicht (Gomringer, "charakteristika" 123ff.). Gomringer hat hier die wesentlichsten Formen angeführt; Mischformen, die performance, happening, fluxus oder environment tangieren, entgrenzten den Textbegriff derart, daß sie nicht unter diesem subsumiert werden (cf. auch: Gomringer, 1972, 6). b) Techniken: Am prägnantesten hat Kopfermann sie thematisiert: "Reduktions-, Reproduktions- und Kombinationsverfahren, aus denen die Konkretisierungsprozedur besteht: Reduktion auf Elemente, Reproduktion sprachlicher Versatzstücke (Vorformulierungen, Zitate) und Kombination der Elemente zu neuen Konstellationen" (Kopfermann XI).

¹⁹ Die Crux Konkreter Poesie ist ja die, daß Sprache in ihr nichts anderes darstellen oder zeigen soll, als sich selbst; d.h. ihr Material: Präsentation statt Repräsentation der Sprache; wobei hier aber zu unterscheiden ist zwischen einer Präsentation, die in Selbstreferentialität aufgehoben ist (Gomringer et al.) und einer, die auf der Basis der Repräsentationskrise sich vollzieht (Wiener Gruppe). D.h., Kopfermann steht—wie jedem Kritiker—letztlich zur Klärung der Bedeutungsebenen Konkreter Poesie alleine das literarisierte Theoriematerial gegenüber; wobei er allerdings die Differenz zwischen einer affirmativen Konkreten Poesie im Stile Gomringers und einer, dieser via negationis fundamentierten im Stile der Wiener Gruppe völlig übersieht (dementsprechend fahrlässig wurden auch die (Theorie-) „Texte [...] der konkreten Poeten der Wiener Gruppe [...] weniger berücksichtigt“ (L).

²⁰ Dort wird Kriwet als Galleonsfigur einer „immanent – verdeckt[en]“, Gomringer einer „immanent – positiv[en]“ Position analysiert. Benses Position, die zwischen den beiden hin und her oszilliert, ist ausführlich bei Kessler (143ff.) wie jüngstens bei Stepina (1995, 133f.) dokumentiert. Wie weit Kopfermann sich dem selbsterzeugten Diktum, Konkrete Poesie sei kapitalistische Systemideologie, vollkommen unterwirft, ist anhand der dritten Positionsbestimmung, die „(immanent)-kritische“ bei Heißenbüttel (XVIIff.) und Mohn (XXXVIIff.), endgültig ersichtlich: Er sieht sie von Freyer her gebunden; auch sie wird letztlich des Vorwurfs der Systemaffirmation nicht freigesprochen.

²¹ Neben Benses (cf. Stepina, 1995, 133f.) und Kriwets (s. Anm. 20) theoretischen Äußerungen, lässt sich in besonderer Klarheit an einem Theorietext von Gomringer (1958, 21ff.) nachweisen, wie der Begriff der Technokratiethese auf Verengung von Rationalität auf Zweckrationalität, als in sich aufgehobene Präsentation qua Selbstreferenz, verweist und somit das Paradigma der Repräsentationskrise daselbst entmündigt: In der Proklamation heißt es, daß der Repräsentationscharakter der Sprache der „klassisch-humanistischen ganzheitsauffassung“ mit ihrem Präsentationscharakter des „technologischen Spezialismus“ der Moderne kollidiere (Pkt. 2, 3, 4) und so, Gomringer stützt sich hier auf Bense (Pkt. 5), eine „neue synthetische rationalität“ (Pkt. 5, 6) auf den Plan rufe, die beide Charaktere in sich aufzuheben wüßte. Diese wird aber de facto nicht nach den Prinzipien intersubjektiver Kommunikations- und Verständigungsleistungen konzipiert, sondern nach den autopoietischen Regeln der Kybernetik und des Radikalen Konstruktivismus, deshalb ist der Dichter „berater des ingeneurs“ (l.c.) einer systemisch dirigierten Welt. Insoferne gilt der Vorwurf Kopfermanns zurecht, muß aber im Lichte des in unserem Text ausgeführten Paradigmenwechsels betrachtet werden, zumal sich zeigen wird, daß die Wiener Gruppe die von Gomringer in dessen sprachphilosophischen Überlegungen ausgeschlossenen Elemente (Konvention, Tradition, Intersubjektivität etc.) in ihren

Sprachreflexionen zugunsten der Thematisierung der Repräsentationskrise aufgenommen hat (cf. auch die Anm. 18, 23 u. 45ff.).

²² Für das fast vollständige Aussetzen theoretischer Selbstreflexion während des Bestehens der Wiener Gruppe (Ausnahmen, cf. Anm. 36) hat sich in der Sekundärliteratur der Erklärungsversuch Hartungs durchgesetzt: "Im Vergleich zur deutschen und schweizer Linie des literarischen Experiments ist [bei der Wiener Gruppe; Vf.] die geringe Neigung zur Theoriebildung bemerkenswert. Das mag verschiedene Gründe haben: die Tendenz zur Provokation, die durch theoretische Vermittlung entschärft worden wäre; die direktere, sinnlichere Beziehung zum sprachlicheren Material, gefördert u.a. durch Beschäftigung mit nicht-literarischen Disziplinen wie Musik (Rühm) und Architektur (Achleitner); und nicht zuletzt die Tatsache, daß es für die theoretische Reflexion ein Ventil im Gruppengespräch gab" (75).

²³ Ihre Vertreter haben sich dagegen immer verwehrt, daß ihr künstlerisches Schaffen alleine unter dem Begriff Konkreter Poesie i.S. eines auf Systemaffirmation reduzierten wie bei Gomringer et al. zusammengefasst werden könnte; wie darauf verwiesen, daß sich ihr diesbezüglicher Textbegriff in Negation dazu geformt hat. Neben eindeutigen Statements von Wiener (*die wiener gruppe*, 1985, 401; "die Wiener Gruppe—eine Kontroverse" 241) und Rühm (1985, 24)—hat sich vor nicht allzu langer Zeit Achleitner rückblickend im Namen der Gruppe dezidiert gegen "dieses Geläuterte, leicht Doktrinäre von Gomringer" ausgesprochen: "Ja, wenn sich ein solches System [!; scil.: die Dichtung Gomringers; Vf.] nicht selbst in Frage stellt, dann ist es nicht lebensfähig" (Schlösser 19). Es ist geradezu wegweisend, daß auch Heißenbüttel, der in einem ähnlichen Kontext zur Konkreten Dichtung steht, ebenfalls Gomringer angreift; und zwar dessen Elitebegriff vom Dichter als Ingenieur des Sprachformalismus schlechthin (133). (Hier trifft sich ja Gomringer exakt mit Bense; cf. Stepina 1995, l.c.).

²⁴ Cf. die programmatischen Aufsätze Gomringers in seiner Anthologie, wie besonders das darin enthaltene, für den bundesdeutschen Literaturraum wegweisende Manifest: vom vers zur konstellation (7ff.), das nach Kessler (Gomringer hat dies persönlich bestätigt; cf. Kessler 105) eine erweiterte Fassung eines unbetitelten Artikels in der *Neuen Züricher Zeit* vom 31. 7. 1954 ist. In dieser Arbeit setzt sich Gomringer—für diese Zeit in Deutschland wohl neben Bense einmalig—mit der Konfrontation von Repräsentation und Präsentation der Sprache auseinander, wobei er für die letztere Darstellungsform, ausgehend von den Leistungen der Amerikaner "e. e. cummings und william carlos williams" (9), die Konstellation (pass; bes. 10) als paradigmatisch betrachtet.

²⁵ Cf. die zahlreichen Belege von Theorietexten Konkreter Poeten bei Kopfermann (93–112). (Dort auch Rühm, 93ff.). Cf. auch die beiden Bände von

Text+Kritik über Konkrete Poesie, pass. Da sich diese Arbeit nicht als eine Einführung zur Konkreten Poesie, sondern als Beitrag zu ihrer Methodendiskussion versteht, fallen hier geschichtliche Abriße wie Textbeispiele weg. Diese sind bei Kessler systematisch vorgestellt wie analysiert worden. Der Literaturwissenschaftler S. J. Schmidt prägte für die extremste Form der Sprachpräsentation, in der "[d]as Material [...] zum Wortfragment, zum Buchstaben [...] oder zum Laut" reduziert wird, "den Begriff 'Konkrete Semantik' [in: *Konkrete Dichtung: Theorie und Konstitution*, I. 19f.; Vf.] und meint damit das Konzept der Konkretisierung durch Entfunktionalisierung sprachlicher Elemente, d.h. sie werden aus dem funktionalen Zusammenhang herausgenommen" (Kessler 205ff.).

²⁶ Obwohl Kopfermann hier den Präsentationsbegriff eingeführt hat, führt er ihn nicht auf die historische Repräsentationskrise zwischen Neuzeit und Moderne zurück, sondern überträgt ihn zugleich auf das gomringerische Paradigma des Technokratischen (pass.). Zu den Formen und Techniken Konkreter Poesie: cf. Anm 18.

²⁷ *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, 7. In dieser Arbeit, die als Foucaults erstes Hauptwerk gilt (orig.: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966), wird die Wissenschaft vom Menschen in das Zentrum seiner Überlegungen gestellt. In Rekurs auf sprachphilosophische Überlegungen wird diejenige Prämisse ausgezeichnet, daß der Mensch erst im 19. Jh. als empirischer Gegenstand der Wissenschaftsforschung wahrgenommen wird. Nach Foucault hat das im wesentlichen damit zu tun, daß die klassische Episteme und ihr Zeichenbegriff der Repräsentation im 19. Jh. von der modernen Episteme und ihrem Zeichenbegriff der Präsentation abgelöst werden. Als Pionierwissenschaften der Präsentation—d.h. Wissenschaften, die im Zuge der wissenschaftlich-technischen Revolution sich besonders als formalwissenschaftlichen Prinzipien geeignet herausgestellt haben—, werden v.a. die Ökonomie und die (Evolutions-) Biologie gesehen, die schon für das 20 Jh. im Ansatz eines bewiesen haben: Die eigentlichen Humanwissenschaften wie Anthropologie, Soziologie etc. geraten in Abhängigkeit zu jenen positivistisch ausgerichteten Ideologien ihrer, die nicht mehr den Menschen per se, sondern seine in gesellschaftlichen Strukturen eingeschriebene Identitäts- und Zeichenkrise thematisieren: So kommt es nach Foucault, der deswegen des Vorwurfs des Strukturalismus bezichtigt wurde (Vorwort zur deutschen Ausgabe, 15f.), daß in den formalisierten "Humanwissenschaften", hier: die Ethnologie und die positivistische Sozialwissenschaft, vom Ende des Menschen, somit auch vom endgültigen Abschied seiner Repräsentationsfähigkeit als er, der er selbst sich vertritt, gesprochen wird. Wieweit diese Überlegungen sich in unserem Kontext um Konkrete Poesie—als Paradigma formalisierter Dichtung—fügen, ist schon daran ersichtlich, daß die konstruktivistische Literaturwissenschaft, namentlich in letzter

Zeit etwa mit der Anthologie S. J. Schmidts (*DER KOPF, DIE WELT, DIE KUNST*), den Begriff der Humanwissenschaft mit dem einer realiter dehumanisierten Weltanschauung des Radialen Konstruktivismus zusammenbringen kann.

²⁸ Mit Heidegger ist unter "repraesentatio" das Vermögen seit der Neuzeit bis ins 18. Jh. zu verstehen, "das Vorhandene als ein Entgegenstehendes vor sich [zu] bringen, auf sich, den Vorstellenden zu, [zu] beziehen und in diesen Bezug zu sich als den maßgeblichen Bereich zurück[zu]zwingen" (89). Heidegger rechnet dieser Zeitspanne in der Menschheitsgeschichte also die seinskonstitutive Leistung zu, daß durch den "vorstellend – herstellende[n] Menschen" (87) das Seiende der Welt erst hervortritt: Im Akt des Vorstellens wird das Seiende erst als solches verfügbar; d.h. durch Akte zweckgebundener und instrumentaler Rationalität kalkulierbar und gefügig gemacht. Diese Descartes'sche Seinsgewißheit, die mit Hegel idealistisch und mit Marx materialistisch systemaffirmativ dem Denken seinen technischen Handlungsvollzug beistellt (cf. Stepina, 1995, Abt. A, pass.; Abt. B, 145ff.), beginnt sich aber mit der Abkoppelung und Verselbstständigung der Technik dem Menschen zu entziehen und ihn zu beherrschen wie alsdenn zu repräsentieren; statt umgekehrt. Sowie auch Heidegger die Strukturen der Krise der Repräsentation am Vorabend des 19. Jhds. zu durchschauen vermag, bleibt er gegenüber einer emanzipatorischen Sicht ihrer für die heute Zeit denkwürdig blind: Dem Menschen des Heute (1938), so der Chefideologie nationalsozialistischer Ontologie (cf. Leske), wird eine—übermenschliche...—Forderung nach stoischer Aufgabe seiner verschrieben: Denn der Wahrheit des Seins wird der "Mensch dann übereignet, wenn er sich als Subjekt überwunden hat, und d.h., wenn er das Seiende nicht mehr als Objekt vorstellt" (110, Zus. 14). Dieses pseudohumanistische Ideal einer deutschen Götterdämmerung auf den nackten Boden historischer Tatsachen zurückgeführt, ist mahnendes Beispiel dafür, wohin das falsche Bewußtsein eines richtig konstatierten Sachverhaltes führen kann.

²⁹ "Es wäre falsch, in diesem allgemeinen Index der Erfahrung, den man als 'Formalismus' bezeichnen könnte, das Zeichen des Austrocknens, des Selterwerdens des Denkens zu sehen, das unfähig wäre, die Fülle der Inhalte zu erfassen. Es wäre ebenso falsch, ihn sofort an den Horizont eines neuen Denkens und eines neuen Wissens zu stellen" (459).

³⁰ Es sei hier nur auf die zahlreichen Aufsätze konstruktivistischer Literaturwissenschaft von S. J. Schmidt verwiesen, der alleine bis 1992 über 30 gezählte Schrifttümer zu diesem Thema produziert hat (cf. Schmidt 1992, 360ff.).

³¹ In diesem Abschnitt wird einem Text H. J. Sandkühlers gefolgt werden.

³² Cf. Schmidt 17. Sowie vor kurzem: M. Flacke, *Verstehen als Konstruktion: Literaturwissenschaft und Radikaler Konstruktivismus*.

³³ S. J. Schmidt, der Chefideologe unter den Konstruktivisten in der deutschen Literaturwissenschaft, verordnet der "Kunst der Moderne [...] Selbstbeschreibung [als] Selbstwahrnehmung, Auto-Aistheisis." In der Konkreten Poesie—das wird an Gappmayr exemplifiziert—wird sodenn ihr "Gegenstand—Sprache—nicht argumentativ [Synonym S.s für repräsentativ; Vf.] benutzt, sondern präsentativ", was zur Folge hat, daß "Wörter ohne Kontext [...] ihre Materialität aus[alten], die im Text- und Kommunikationskontext hinter Sinn und Bedeutung verschwindet" (1992, 248ff.).

³⁴ Bekanntlich haben sich ja Bense und Gomringer besonders auch in der Werbebranche mit ihren zum Quick-Gag mutierten konkreten Texten engagiert (cf. Kessler, l.c.). Schmidt hat sich erst vor kurzem mit diesem Thema in seinem Buch *Die Geburt der schönen Bilder: Fernsehwerbung aus der Sicht der Kreativen* freilich sofort auf den Zeitgeist verkürzt, auseinandergesetzt. Cf. auch: Schmidt, "Werbewirtschaft als soziales System."

³⁵ Es ist kennzeichnend für die Schmidtsche Literaturwissenschaft, daß die ineinander verzahnten Kampfbegriffe Systemtheorie, Radikaler Konstruktivismus und Konkrete Poesie keinen Platz mehr für eine undogmatische Sicht zum Textbegriff experimenteller Literatur an sich zulassen: Das Paradigma der Krisis von Repräsentation, aber auch von der Technokratie wie von der (Zweck-) Rationalität, aus welchen sich doch erst eine intersubjektive Konfrontation um literarische Interpretationen erschließen ließe, spielt in der schönen neuen Welt der Imagination, der Simulation und der Konstrukte des postmodernen Ego keine wesentliche Rolle mehr. Cf. paradigmatisch die Anthologie von S. J. Schmidt (Hg.), *Literaturwissenschaft und Systemtheorie: Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, pass.

³⁶ Als solche können während des Bestehens der Gruppe genannt werden (keine Garantie auf Vollständigkeit): 1.) H. C. Artmann, "acht punkte proklamation", [1953] (zuerst erschienen in Bayer, "hans carl artmann"; wieder abgedr. in: Rühm ²1985, 9f. (dort erscheint, entgegen zu Bayer und Artmann [1969], der Text in Kleinschrift). 2.) Konrad Bayer: 1. "hans carl artmann und die wiener dichtergruppe", [1964], hier zit. n. Bayer, *Sämtliche Werke*, 347ff. 2. "the vienna group", [1964], hier zit. n. Bayer, *Sämtliche Werke*, 356f. 3.) Gerhard Rühm, "dialektdichtung" [Wiener, O., "das coole manifest", [1954] Verlustig. Cf. Rühm ²1985, 13] 4.) Friedrich Achleitner, H. C. Artmann und Gerhard Rühm, o.T. [Theoretische Selbsterklärungen zu ihren Gedichten im Wiener Dialekt] zum Band *hosn rosn baa: friedrich achleitner, h.c. artmann, gerhard rühm*, 141 (Achleitner), 142 (Artmann), 143 (Rühm). 5.) Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm, "materialien zu super record extra 100, böhlervokabular: text für das programmheft" [1961]. 6.) Als sprachphilosophische Traktate in literarisierter Form können angesehen werden (cf. Bucher, 119ff.): K. Bayer und O. Wiener, "die folgen geistiger ausschweifung. Vortrag für zwei personen", [1960/1964], in: Rühm ²1985, 319ff. K. Bayer und O.

Wiener, "starker toback. kleine fibel für den ratlosen" [1962] (zuerst erschienen in: dead language press, paris 1962 =Fiktion, denn eigentl. Wien 1962, Selbstverlag, wieder abgedr. in: Rühm ²1985, 327ff.).

³⁷ Cf. Anm. 36, Pkte. 2, 6.

³⁸ Cf. Anm. 36, Pkte. 3, 4, 5. Als wichtigste theoretische Texte nach der Auflösung der Wiener Gruppe sind in diesem Kontext zu nennen: "vorwort", (I) [über und in memoriam Konrad Bayer][1965], in: Bayer, *SW* I, 8ff. "vorwort", [zur Wiener Gruppe] [1967], in: Rühm, *die wiener gruppe* 7ff. [Beitrag in:] "Die Wiener Gruppe. Eine Kontroverse", 1968, "zur 'wiener gruppe' in den fünfziger jahren" 1980. "von der wiener gruppe", 1992, (= erw. Fassung von: zu gemeinschaftsarbeiten der 'wiener gruppe', in: *die wiener gruppe* (Bucheibner-Gesell.), 187ff.)

³⁹ Cf. Anm. 36, Pkt. 6. Als Haupttexte von Wiener zur Wiener Gruppe gelten: "Einiges über Konrad Bayer. Schwarze Romantik und Surrealismus im Nachkriegswien", sowie: "das 'literarische cabaret' der wiener gruppe", und "Wittgensteins Einfluß auf die 'Wiener Gruppe.'"

⁴⁰ Hg. v. W. Schmidt-Dengler, J. Sonnleitner u. K. Zeyringer.

⁴¹ Zur Situation der Österreichischen Avantgardeliteratur nach den Nachkriegsjahren, cf. besonders die Pionierarbeit von A. Okopenko, "Die schwierigen Anfänge österreichischer Progressivliteratur nach 1945." Gewähr der Stellung des Autors als Vertreter dieser Literatur wird ein Insiderwissen über Gruppierungen (5ff.) und ihre Bindungen an die wenigen Publikationsorgane wie "Plan" (1) und Nachfolgeorgan "Neue Wege" (2ff.) gegeben. Obwohl gerade die versuchte Formationsbestimmungen des Lektorats wie Arbeitskreises der Neuen Wege in "rechten" (Dienel et al.) und "linken Flügel" (Artmann et al.) wie Mitte (selbstverständlich: Okopenko et al.) (5f.) geradezu etwas schulmeisterliches an sich hat, während die Beschreibung der "vierten Formation, im Zentrum die Wiener Gruppe" (16), ein eher mangelhaftes Bild gibt ("Artmanns Gefährtin Erni Wobik" (15) als nominelles Mitglied der Gruppe zu beschreiben, entbehrt jeder Grundlage). Einen interessanten Einblick in die damaligen Publikationsbedingungen gibt H. Lunzer, "Der literarische Markt von 1945 bis 1955." Einen generelle Analyse über diese Zeit, mit stärkerer Betonung der Wiener Gruppe, gibt R. Wischenbart mit seiner Arbeit: "Zur Auseinandersetzung um die Moderne. Literarischer 'Nachholbedarf' – Auflösung der Literatur." Zu den spezifischen Publikationsbedingungen der Wiener Gruppe, cf. Rühm, "vorwort", ²1985, pass.

⁴² So nannten etwa Bayer und Wiener als Herausgeber für eine ihrer Arbeiten, nämlich "starker toback" (cf. Anm. 36, Pkt. 6) die fiktionäre dead language press (angebl. Paris 1962), die aber in Wirklichkeit im Selbstverlag gedruckt wurde (ein Exemplar liegt an der Univ. Klagenfurt auf). Wie genau es die Kritiker mit der

Quellenforschung nehmen, ist daran ersichtlich, daß die Koketterie selbstredend von Rühm im vorwort, Seite 33, übernommen wurde, sich so in der gesamten Sekundärliteratur auch wiederfindet (cf. paradigmatisch: Wischenbart 366. Zur damaligen Publikationslage im generellen, cf. Anm. 41).

⁴³ Cf. Anm. 38.

⁴⁴ Vielmehr ist das vorwort als eine Gegendarstellung zu Bayers "hans carl artmann und die wienergruppe" (Anm. 36, Pkt. 2.1) zu lesen. Dazu Rühm: "diese erste zusammenfassung der 'wiener gruppe', so begrüßenswert sie war, hat auch zu einigen missverständnissen bei rezensenten und literaturhistorikern anlass gegeben; einerseits durch kaum vermeidliche subjektive akzente, andererseits durch die verkürzung auf die zeit der zusammenarbeit mit h.c. artmann. [...] mehr als fünf seiten von bayers text befassen sich mit der zeit bis 1958, in einer knappen halben seite überfliegt er die letzten sechs jahre" (in: Bayer *SW* II, 345f.).

⁴⁵ Zu den theoretischen Arbeiten von Wiener, cf.: Haas, *Sprachtheoretische Grundlagen der Konkreten Poesie*, 49ff. (u.a. Analyse der Parallelen von O. Wiener undf. Mauthner). Paradigmatisch schreibt Wiener anlässlich des Streits um die Veröffentlichung des Buches *die wiener gruppe* von Rühm: "ich habe seinerzeit rühm davor gewarnt, mit gomringers konkreter poesie allzu enge verbindung einzugehen: ich wusste genau, dass man uns, da gomringer im gegensatz zu uns, die mittel zur publikation hatte, vor allem in unserer schlecht informierten und klischees besonders schnell angefreundeten heimat als konkrete dichter abstempeln würde— obwohl die arbeiten der wiener gruppe weit über den relativ engen horizont der konkreten poesie hinausreichen [...]" ("Die Wiener Gruppe, Eine Kontroverse", 241)

⁴⁶ Eine rasch überlesene Passage im vorwort Rühms—"während für achleitner und mich diese neue verbindung bedeutung [zu Gomringer, Vf.] gewann, nahm wiener sie nur vorübergehend wahr, sie betraf ihn nur an der peripherie. bayer und erst recht artmann blieben davon unberührt, denn ihnen lag diese möglichkeit zu schreiben weniger und sie haben sie im strengen sinne nie praktiziert. allerdings betrachteten auch achleitner und ich uns nie ausssschließlich als 'konkrete dichter', einfach auch aus einer scheu heraus, durch einen katalogisierenden begriff unser arbeitsfeld eingeschränkt zu sehen, denn prinzipiell ging es uns seit je um eine auseinandersetzung mit dem gesamten bereich der sprache, die in dieser grundsätzlichen form die einordnung in stilrichtungen oder ismen gegenstandslos macht" (Rühm ²1985, 24)—wie die völlige Ignoranz um negative Konkrete Poesie, hat zu dieser Indifferenzposition geführt, wie, um hier nur einen Kritiker herauszunehmen (der Leser prüfe nur diese Position in fast allen Einführungswerken zur Experimentellen Literatur!, wie paradigmatisch etwa Weiss), sie z.B. bei Suchy auftaucht: "[D]en Terminus [Konkrete Poesie; Vf.] nahm man von Eugen Gomringer, ihm damit zustimmend [cf. vs. Anm. 47!; Vf.], auf." In

diesem Zusammenhang gilt es wirklich nur als Mythen-Hohn, wenn Suchy weiter schreibt: "Die 'Einwirkung moderner Denkdisziplinen' auf die Konkrete Poesie, von der Gomringer gesprochen hat, zeigt sich in ihrer besonders individuellen Ausgangswirkung bei Konrad Bayer und Oswald Wiener. [...] Bei ihren Experimenten mit der Sprache bezogen sie ihre eigene ein und überschritten mit dieser existentiellen und artistischen Konsequenz eigentlich schon die Grenzen des reinen Sprachexperiments. Bayer hat sosehr mit sich selber experimentiert, daß sein Selbstmord eine Folge davon war [cf. vs. Anm. 5!; Vf.]. [...] Während Bayer die Destruktion gegen sich selbst gerichtet hat, so richtete Oswald Wiener diese gegen die Sprache" (240f.).

⁴⁷ "the vienna group", 1964. Cf. Anm. 36, Pkt. 2.2. Dort heißt es u.a.: "our individual works, however, also began to manifest a common style; this was indeed the aim. Together we tackled the same themes [Sprachkritik und Prüfung der Bedingungen der Möglichkeit von Sprache; Vf.; Hervorh. Ders.] from different aspects or according to different principles, tested out formal possibilities, discovered new methods and applied them" (SW I, 356). Warum dieses Dokument weitgehend unrezipiert blieb, ist unklar; vielleicht deshalb, weil es in den *Sämtlichen Werken* vom Herausgeber Rühm, der doch jeden auch noch so fragmentarisch gebliebenen Text in den "anmerkungen" (313ff.) kommentierte, erstaunlicherweise unerwähnt bleibt (sogar die bibliographischen Daten fehlen!). Hingegen widmete Rühm Bayers Aufsatz "hans carl artmann", entstanden im selben Jahr (cf. Anm. 36, Pkt. 2.1), aus Gründen entschiedener Ansichtsdifferenzen (cf. Anm. 44), gleich 3 Seiten Kommentars.

⁴⁸ Cf. Anm. 59.

⁴⁹ Zum literarischen Prinzip der Montage, cf. Berger. (Exkurs zum Material- und Montagebegriff der Wiener Gruppe). Ein guter Überblick zu den diesbezüglichen Arbeiten der einzelnen Autoren ist bei Fischer und Jäger, 642ff., zu finden. Hier auch von Interesse das interessante Arbeitsprotokoll G. Steinwachs, die ihren Montagenroman *marylinparis* (1975) in Analogie zu Bayers *Dichtungsverfahren* setzt (Steinwachs 204ff.).

⁵⁰ Über das literarische cabaret der Gruppe, über das Wiener schon 1967 (allerdings mit stark anekdotenhaften Zügen; cf. Anm. 39) abgehandelt hat, cf. bes. die bisher einzige Arbeit, die systemisch versucht hat, den Begriff des Szenischen innerhalb der Gruppentexte aufzusuchen, statt Wieners Beschreibungen literaturhistorisch zu kolorieren: A. Bucher, "Die szenischen Texte der Wiener Gruppe." Eine gute Darstellung vom Happeningcharakter des literarischen cabarets als Vorgänger zum Wiener Aktionismus gibt neben Fischer und Jäger, 645ff., die v.a. sich mit dem Kabaret beschäftigen, bes. R. Engerth, "Der Wiener Aktionismus."

⁵¹ Cf. die Querverweise bei Vos, 1987, 263.

⁵² Cf. paradigmatisch die Kritik, wie in Anm. 60 wiedergegeben. Des weiteren die Bestandsaufnahme der Kritik bei Rühm wie den soziokulturellen Kontext dazu ("vorwort", 29ff.). Während der Dichterlesung (für die auch Richard Eybner als Vortragender gewonnen werden konnte!) aus *hosn rosn baa* "mit den autoren im mozartsaal des konzerthauses [kam] es zu einem kleinen pfeifkonzert und rufen wie 'in die gaskammer', 'kulturschande' [...] übrigens wurde ich [Rühm] auf grund einiger gedichte in 'hosn rosn baa' (vier jahre nach erscheinen des buches) verdächtigt, der opernmörder zu sein (aufsehererregender lustmord an einem ballettmädchen) und musste mich der kriminalpolizei einem verhör unterziehen (schlagzeile im 'express' morgenausgabe, mittwoch den 24. April 1963, 'Opernmord: Wiener Mundartdichter muss wegen seiner Verse Alibi erbringen!)" (30f.).

⁵³ Es sei hier nur auf die Argumentationsbasis des wichtigsten Bayer-Interpreten im deutschsprachigen Raum, U. Janetzki (bes. Einleitung.), verwiesen.

⁵⁴ Cf. Etwa Pabisch; Welzig.

⁵⁵ Cf. dazu bes. Klugsberger, 83ff.

⁵⁶ Zu dem geradezu aufsehererregenden Medienecho des Gedichtsbands, cf. neben Rühms "vorwort", die Aufsätze: "Der Dichter H. C. Artmann" wie "Einführung zu H.C. Artmann" Wieland Schmied, der einer der Befürworter Artmanns von der ersten Stunde an war. Daß die Publizität des Bandes auch seltsame Blüten trieb, hat R. Rathe in seinem Artikel "Artmann und kein Ende" festgehalten: Tatsächlich gab es einen Epigonen namens Hans Gsöll, von dem ein Buch mit dem Titel *mid an rodn blei* veröffentlicht wurde; "ausgewählt und eingeleitet von h.c. artmann" (Rathe 24).

⁵⁷ Gerade Interpretationen, die hier nachzuweisen versuchen, daß etwa Rühm sich von Artmanns eher poetischer Sprachbearbeitung nach maritimen und altwiener Motiven i. S. eines Ablösungs- oder Reifeprozesses formalistisch wegentwickelt hätte (wie Fischer und Jäger, 629ff.), tun dem Dichter eine falsche Ehre an, zumal das Gesamt seiner Wiener Dialektdichtungen beide Strömungen—die surrealistisch – schwarz makabare wie die formalistische—zu gleichen Teilen aufweist.

⁵⁸ Zum literaturgeschichtlichen Hintergrund, cf. Rühm ²1985, 29ff.

⁵⁹ Auch hier beschränkt sich die Sekundärliteratur zumeist mit historischen Ausschmückungen von diesbezüglichen Passagen des Rühmschen "vorworts" (cf. Kerschbaumer); und manchmal nicht einmal das, sondern auf bloßes Plagiat, wie A. Treibers Aufsatz "'nua ka schmoez ned...' Zur Wiener Dialektdichtung der Avantgarde", das leider nur allzudeutlich bestätigt.

⁶⁰ Zu der Veröffentlichung des Bands erschien unter der Rubrik Neuerscheinungen in der renommierten Literaturzeitschrift Alpha (10/1959)

folgende Rezension: "Mit diesem Band wird das Mißverständnis um die neue Dialektdichtung noch größer werden, die Verwirrung aber wird beginnen; denn H.C. Artmann hat sich in eine ihm nicht gemäße Gesellschaft begeben. [...nach Polemik an Achleitner folgt nun eine an Rühm; Vf.] Gerhard Rühm schreibt meistens makabre Sachen und scheint auf diese Weise sexuelle und Selbstmord-Komplexe abzureagieren; daß er dies im Dialekt tut, ist Zufall. Nur selten, in einigen Stücken, gelingt ihm die Verfremdung und die Verdichtung; dann spürt man auch die 'Entdeckung des Dialekts'. In seinen Lautgedichten verzapft er tachistischen Unsinn. Schade um das schöne Papier" (Hawelka, o.S.). Kritiken wie diese gehen auf eine längere Geschichte zurück: Rühm hat als erster, anlässlich dessen, daß in der Zeitschrift *Alpha* im Jänner 1956 Dialektgedichte von H.C. Artmann, Ernst Klein und Gerhard Rühm zum ersten Mal einem größeren Publikum vorgestellt wurden (cf. Rühm ²1985, 20ff.), den Begriff avantgardistischer Dialektliteratur in die deutschen Literaturgeschichte der Moderne selbstbewußt eingeführt und ihn von der traditionellen als Weiterentwicklung surrealistischer Positionen abgegrenzt (Rühm ²1985, o.S. [letzte Seite]; cf. dazu: R. Bauer, 223f.). Das ist die Grundposition, die von Artmann eigentlich schon im Jahre 1954 gelegt wurde (cf. Bayer *SW* I, 351; cf. auch: Bauer, 221f.) und erst im Laufe der nächsten Jahre sich in Form negativer Konkreter Poesie, da besonders bei Achleitner und Rühm, eingefunden hat (cf. ihr theoretisches Kommentar in *hosn rosn baa*, 141 u. 143). Erst vor kurzem hat Gerhard Rühm Wiener Lieder und Chansons zum Besten gegeben (im Volkstheater Wien, 12. Nov. 1996). Besonders die von Rühm (erst) 1975 gedichteten und vertonten Dialektgedichte (wobei er zwei alte Gedichte aus den Jahren 1954 u. 1957 aufnahm; cf. Programmzettel, Rückseite) zeigten dem Zuschauer (-hörer) ein derartiges Sprachen- und Formenreichtum auf, das sich auf keinen Fall auf eine auch wie immer geartete Formel positiver konkreter Dichtung bringen ließe (cf. paradigmatisch die Argumentation von Weiss, Anm. 46.)

⁶¹ Gomringers Aussage, daß sich gemäß—seiner!—Prinzipien Konkreter Poesie das Dialektgedicht "nur bei geringen sprachmengen meditativ entfalten" könne, wie daß "sich Konkrete Poesie auch beim dialekt vorwiegend an jeweils typische laute oder schreibweisen, die sie entweder als ideogramm oder als konstellation vorstellt" (127), hält, also einer selbstreferentiellen Textfunktion unterlägen, gilt für die via negativer Dialektik erarbeitete Konkrete Poesie in Form der Dialektgedichte der Wiener Gruppe nicht. Vielmehr hinterfragt sie diese Funktion, und sehr wohl auch in der Fortentwicklung surrealistischer Motive der Repräsentationskrise mit einem—dem Gormringerschen konkreten Mechanismus seiner eintönigen Dialekttextualisierung bei weitem sprengenden—Sprach- und Formenreichtum, wie wir das besonders bei Artmann, Bayer (*SW* I, 95f.) und auch bei Rühm noch zu konstatieren haben. Es ist daher als äußerst fraglich zu bewerten, daß Gomringer, um seine Dialektologie bei anderen Vertretern gewährleistet zu sehen, gerade

Achleitner zitiert, der innerhalb der Gruppe gemäß seiner Dialekte im obdaennsischen die formalste Position einnahm, und in seinen "Reduktion[en] [oft] so weit [ging], daß nur noch das strukturelle Gerippe (und bestenfalls eine Art Pointe) übrig blieb" (Fischer 76f.). Eben diese scheinbare formale Nähe zu Gomringer, die wiederum nur das Mißverständnis in der Sekundärliteratur nähren konnte, wie sehr doch hier eine "geeinte" Konkrete Poesie am Werke wäre, hat Achleitner veranlasst, anlässlich eines Interviews dagegen explizit Stellung zu nehmen und rekapitulierend befunden, daß der Weg der Wiener Gruppe zur Konkreten Poesie in Gegenrichtung zur Gomringerschen entwickelt worden ist (cf. Anm. 23).

Literaturverzeichnis

- Achleitner, Friedrich, und Gerhard Rühm. "materialien zu super record extra 100. böhlervokabular: text für das programmheft." 1961. *die wiener gruppe. achleitner, artmann, bayer, rühm, wiener. texte. gemeinschaftsarbeiten*. Hg. v. Rühm, G. 1967. Reinbek b. Hamburg: 21985. 340f. Wieder abgedr. in: *friedrich achleitner + gerhard rühm. super rekord 50 + 50*. Hg. v. H. Bäcker. Linz: 1980.
- Achleitner, Friedrich, H. C. Artmann und Gerhard Rühm. o.T. [Theoretische Selbsterklärungen zu ihren Gedichten im Wiener Dialekt]. *hosn rosn baa. friedrich achleitner; h.c. artmann, gerhard rühm*. Wien: 1959. 141 (Achleitner), 142 (Artmann), 143 (Rühm).
- Artmann, H. C. *med ana schwaaßen dintn*. Salzburg: 1958.
- . "acht punkte proklamation." 1953. In: Konrad Bayer. "hans carl artmann und die wiener dichtergruppe." 1964. Wieder abgedr. in: *die wiener gruppe. achleitner, artmann, bayer, rühm, wiener. texte. gemeinschaftsarbeiten*. Hg. v. Rühm, G. 1967. Reinbek b. Hamburg: 21985. 9f.
- . "sche blau und scho grau, wossaresawaa, kindafazara, wann s du... [Wienerlied]." *Alpha* 2 Jg., 2.8 (1956): o.S. [2, 4, 7].
- van der Auwera. "Theorie und Praxis Konkreter Poesie" *Text + Kritik, Zeitschr.f. Literatur*. Hg. v. H. L. Arnold. "Konkrete Poesie II, kritische Ansätze zur Konkreten Poesiein." 30 (1971): 3ff.
- Bauer, R. "Die Dichter der 'Wiener Gruppe' und das surrealistische Erbe." *Literatur und Literaturgeschichte in Österreich*. Hg. v. I. T. Erdélyi. Wien/Budapest: o.J. (=Sondernr. d. Ztschr. Helikon.) 217ff.
- Bayer, Konrad. "hans carl artmann und die wiener dichtergruppe." 1964. *werkstatt aspekte* 1. Hg. v. G. Schlemmer. Wieder abgedr. in: *h.c. artmann, ein lilienweißer brief aus lincolnshire, gedichte aus 21 jahren*. Frankfurt a.M.: 1969. 7ff. Wieder abgedr. in: Bayer, Konrad. *Sämtliche Werke in 2 Bd.en*. Hg. v. G. Rühm. Wien: 1985. 347ff.
- . "the vienna group." 1964. *Times Literary Supplement*. 3.9.1964. 784. Wieder abgedr. in: *Sämtliche Werke in 2 Bd.en*. Hg. v. G. Rühm. Wien: 1985. 356f.

- . *Sämtliche Werke in 2 Bden.* Hg. v. G. Rühm. Wien: 1985. (=SW.)
- Bayer, K. und O. Wiener. "die folgen geistiger ausschweifung. Vortrag für zwei personen." 1960/1964. *die wiener gruppe. achleitner, artmann, bayer, rühm, wiener. texte. gemeinschaftsarbeiten.* Hg. v. Rühm, G. 1967. Reinbek b. Hamburg: 21985. 319ff.
- . "starker toback. kleine fibel für den ratlosen." paris: dead language press, 1962. (=Fiktion, denn eigentl. Wien 1962, Selbstverlag). Wieder abgedr. in: *die wiener gruppe. achleitner, artmann, bayer, rühm, wiener. texte. gemeinschaftsarbeiten.* Hg. v. Rühm, G. 1967. Reinbek b. Hamburg: 21985. 327ff.
- Berger, A. "Zur Sprachästhetik der Wiener Avantgarde." *die wiener gruppe.* Hg. v. d. Walter-Buchebner-Gesellschaft. Wien/Köln/Graz: 1987. 30ff.
- Bucher, A. *Die szenischen Texte der Wiener Gruppe.* Bern et al.: 1992. (=Züricher germanist. Stud., Bd. 31; zugl.: Zürich Univ.: Univ.Diss., 1991.)
- Bürger, P. *Theorie der Avantgarde.* Frankfurt a.M.: 21974.
- Domenego, H. et al. *Sprachbastelbuch.* Wien: 1976.
- Drews, J. (Hg.). *Vom 'Kahlschlag' zu 'movens'. Über das langsame Auftauchen experimenteller Schreibweise in der westdeutschen Literatur der fünfziger Jahre.* München: 1980.
- Droschl, A. *Dadaistische Sprachexperimente und ihre Fortführung in der Wiener Gruppe.* Graz: 1994. (Dipl.arb.).
- Engerth, R. "Der Wiener Aktionismus." *Protokolle 2* (1975): 152ff.
- Essl, M. "Kompositorische Konsequenzen des Radikalen Konstruktivismus." *essl@ping.at. 1.* (= "Mind behind: Systemtheorien." *positionen 11.* Hg. v. G. Nauck. Berlin-O: 1992.)
- Fischer, E. und G. Jäger. "Von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus - Problemfelder zur Erforschung der Wiener Avantgarde zwischen 1950 und 1970." *Die österreichische Literatur: Eine Dokumentation über ihre literaturhistorische Entwicklung: Teil 1: Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980).* H. Zeman (Hg.). In Zusammenarbeit m. d. Inst.f. österr. Kulturgesch., dem L. Boltzmann-Inst.f. Österr. Lit.forschung u. d. Mitteleurop. Forsch.zentr.f. Lit. und Kulturen d. Donaupraumes (Wissen-schaftl. Landesak.f. NÖ). Graz:h 1989.
- Fischer, R. "Zur Geschichte und Poetologie der Wiener Gruppe (1952 bis 1964)." *Wissenschaftl. Zs. d. W.- Pieck - Univ. Rostock.* (Gesellschafts- u. Sprachwiss. Rh.) 29.3/4 (1980): 76f.
- Flacke, M. *Verstehen als Konstruktion: Literaturwissenschaft und Radikaler Konstruktivismus.* Opladen: 1994 (=Konzeption Empirische Literaturwissenschaft; 16).
- Fluck, H.-R. "Neuere deutsche Mundartdichtung: Formen, Programme und Perspektiven." *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen allgemeinen Dialektforschung.* Hg. v. W. Besch et al. 2. Hlbbd. Berlin/New York: 1983. 1651ff.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften.* Frankfurt a.M.: 1988.
- Friedrich. *Die Struktur der modernen Lyrik.* Hamburg: 1967.
- Gindelhumer, M. *Experimentelle Verfahrensweisen in Konkreter Poesie und Werbetexten. Unterrichtsvorschläge für die 5. bis 12. Schulstufe.* Wien: 1979.

- Gomringer, E. "23 punkte zum problem dichtung und gesellschaft." [1958] *zur sache der konkreten I. konkrete poesie*. St. Gallen: 1988. 21ff.
- . "charakteristika der gebräuchlichsten formen der konkreten poesie." [1972] *zur sache der konkreten I. konkrete poesie*. St. Gallen: 1988. 123ff.
- . "weshalb wir unsere dichtung 'konkrete dichtung' nennen." [1960] *zur sache der konkreten I. konkrete poesie*. St. Gallen: 1988.
- Gomringer, E. (Hg.). *konkrete poesie, deutschsprachige autoren – anthologie von engen gomringer*. Stuttgart: 1972.
- Haas, W. "Sprachtheoretische Grundlagen der Konkreten Poesie." Univ. Diss. Salzburg 1987.
- . *Sprachtheoretische Grundlagen der Konkreten Poesie*. Stuttgart: 1990. (=Stuttgarter Arb. z. Germanistik. Hg. v. U. Müller et al., Unterrh. Salz. Beitr., hg. v. W. Weiss et al., Nr. 18.)
- Habermas, J. *Technik und Wissenschaft als Ideologie*. Frankfurt a.M.: 1968.
- . *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt a.M.: 1981. 2 Bde.
- . *Theorie und Praxis*. Frankfurt a.M.: 1988.
- hair [pseud.]. "Die Wiener Gruppe und vor allem Konrad Bayer. Gruppenfleiß und Bastlergeist." *M – Das Magazin* 7/8 (1985).
- Hartung. *Experimentelle Literatur und Konkrete Poesie*. Göttingen: 1975.
- Hawelka. "Neuerscheinungen." *Alpha* 10 (1959): o.S.
- Heidegger, M. "Die Zeit des Weltbildes." 1938. *Holzwege*. 1950. Frankfurt a.M.: 1980.
- Heißenbüttel. *Über Literatur*. München: 1970.
- Honneth, A. *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*. Frankfurt a.M.: 1986.
- Janetzki, U. *Alphabet und Welt. Über Konrad Bayer*. Königstein/Ts.: 1982.
- Kallweit, H. "Textgeschichte im Wechselverhältnis mit der Sprachgeschichte: 4.3. Sprachwandel als literarisches Thema: experimentelle Literatur der Gegenwart." *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. Hg. von W. Besch, O. Reichmann, S. Sonderegger. II, 1 Hlbbd. Berlin–New York: 1984.
- Kerschbaumer, G. "'med ana schwoazzn dintn' – Dialektgedichte von H. C. Artmann im Unterricht." *Pose, Possen und Poesie. Zum Werk Hans Carl Artmanns*. Hg. v. J. Donnenberg. Stuttgart: 1981. 97ff.
- Kessler, D. *Untersuchungen zur Konkreten Dichtung, Vorformen – Theorien – Texte*. Univ. Diss. Mainz 1974 [=Dt. Stud. Bd. 30, 1976].
- Klein, E. "A viatl...[Wienerlied]." *Alpha* 2 Jg., 2.8 (1956): o.S. [7].
- Klocker, H. "Zu den interdisziplinären Gemeinschaftsarbeiten zweier österreichischer Avantgarden." *Gemeinschaftsarbeiten österreichischer Künstler und ihrer Freunde nach 1950 bis in die achtziger Jahre. Mit Arbeiten von: Friedrich Achleitner et al., O. Breicha, O. Klocker, (Hg.)*. Klagenfurt: 1992. 147ff.

- Klugsberger, Th. "Udine- und Blaubartimaginationen in den Texten von H. C. Artmann, Konrad Bayer und Gerhard Rühm." *die wiener gruppe*. Hg. v. d. Walter-Buchebner-Gesellschaft. Wien/Köln/Graz: 1987. 83ff.
- Kopfermann, Th. *Theoretische Positionen zur konkreten Poesie*. Tübingen: 1974.
- Lenz, S. *Literatur im Widerspruch: Zum Theorie Praxis – Problem der Konkreten Poesie*, Univ. Diss. Köln 1975.
- Leske, M. "Heidegger und kein Ende..." *Philosophen im 'Dritten Reich'. Studien zu Hochschul- und Philosophiebetrieb im faschistischen Deutschland*. Berlin: 1990. 99ff.
- Linzer notate[n]—positionen. Linz/Wien: 1994.
- Lotbuch a. Klagenfurt: 1989.
- Lunzer, H. "Der literarische Markt von 1945 bis 1955." *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*. Hg. v. f. Aspetsberger, N. Frei und H. Lengauer, red. v. H. Möcker. Wien: 1984. 24ff. (=Schriften d. Inst.f. Österreichkunde, 44/45).
- McCarthy, Th. *Kritik der Verständigungsverhältnisse. Zur Theorie von Jürgen Habermas*. Frankfurt a.M.: 1989.
- Moser, H. "Die Entwicklung der deutschen Sprache seit 1945." *Sprachgeschichte: Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. Hg. v. W. Besch, O. Reichmann, S. Sonderegger. Berlin/New York: 1985. 1678ff.
- Okopenko, A. "Die schwierigen Anfänge österreichischer Progressivliteratur nach 1945." *Neues Forum* 2 (1975): 1ff.
- Pabisch, P. "Hans Carl Artmanns Dialektdichtungen und ihre Nachwirkungen." *Jb.f. Internat. Germanistik*. 409ff. [o.w.A.]
- Pichler, S. *Konkrete Poesie und experimentelle Lyrik in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. Das "Sprachbastelbuch" als Rekurs auf zeitgenössische Gedichtformen*. Wien: 1989. (Dipl.arb.).
- Rathei, R. "Artmann und kein Ende." *Neue Wege* 156 (1960): 23f.
- Rühm, G. (Hg.). *die wiener gruppe. achleitner, artmann, bayer, rühm, wiener. texte. gemeinschaftsarbeiten*. 1967. Reinbek b. Hamburg: 21985.
- Rühm, G. "dialektdichtung." *alpha. neue dichtung*. 2.8 (Jänner 1956): o.w.A. [Schlußseite]. Wieder abgedr. in: *die wiener gruppe. achleitner, artmann, bayer, rühm, wiener. texte. gemeinschaftsarbeiten*. Hg. v. Rühm, G. 1967. Reinbek b. Hamburg: 21985. 20. Wieder abgedr. in: Rühm, G. *text - bild - musik. ein schau- und lesebuch*. Wien: 1984. 9. (=Freibord 41/42).
- . "sogt da beatram..., a ba..., ogrim und gwassat., mei echo...[Wienerlied], heit knaufm die dian...[Wienerlied]." *Alpha* 2 Jg., 2.8 (1956): o.S. [2, 5, 7].
- . "von der wiener gruppe zum berliner kreis. texte, aktionen, grenzüberschreitungen." *Gemeinschaftsarbeiten österreichischer Künstler und ihrer Freunde nach 1950 bis in die achtziger Jahre. Mit Arbeiten von: Friedrich Achleitner et al., O. Breicha, O. Klocker*, (Hg.). Klagenfurt: 1992. 13ff.
- Sandkühler, H. J. "Erkenntnis/Erkenntnistheorie." [Abschn.] 5.10 "Zwei Evolutionstheorien der Erkenntnis—Evolutionäre Erkenntnistheorie und Radikaler Konstruktivismus." *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*. Hg.

- v. H. J. Sandkühler i. Zusammenarb. mit d. Inst. Ital. Per gli studi Filosofici Napoli u. mit A. Regenbogen et al. Hamburg: 1990. Bd. I, 894ff. (=Sandkühler, H. J. *Die Wirklichkeit des Wissens, Geschichtliche Einführung in die Epistemologie und Theorie der Erkenntnis*. Frankfurt a.M.: 1991. 333ff.)
- Schlösser, H. "Ein ständiger Prozeß der Uminterpretation, Ein Gespräch mit Friedrich Achleitner über die Wiener Gruppe, ihre Folgen und ihre Traditionen." *Lesezirkel* 63 (1993): 17ff.
- Schmidt, S. J. (Hg.). *Literaturwissenschaft und Systemtheorie: Positionen, Kontroversen, Perspektiven*. Opladen: 1993.
- Schmidt, S. J. *Die Geburt der schönen Bilder: Fernsehwerbung aus der Sicht der Kreativen*. Opladen: 1994.
- . "Konkrete Dichtung: Theorie und Konstitution." *Poetica* 4 (1971): I. 19f.
- . *Der Kopf, die Welt, die Kunst. Konstruktivismus als Theorie und Praxis*. Wien/Köln/Weimar: 1992.
- . "Werbewirtschaft als soziales System." *Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien, Schwerpunkt: Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland*. Hg. v. DFG – Sonderforschungsbereich 240. Universität–GH Siegen. Siegen: 1991. (=Arbeitshefte Bildschirmmedien; 27).
- Schmidt-Dengler, W., J. Sonnleitner und K. Zeyringer, (Hg.). *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Berlin: 1995. (=Philolog. Stud. u. Quellen; H. 137).
- Schmied, W. "Der Dichter H. C. Artmann." *Wort in der Zeit* 3 (1959): 17ff.
- . "Einführung zu H.C. Artmann." *Eröffnungen* 4 (1961): o.S.
- Steiner, B. "Wortpuzzle im Sprachlabor. Experimentelle Literatur hat verstanden, wer etwas mit ihr anzufügen weiß." *Wiener Zeitung*, Abt. Literatur, Fr., 25. Jänner 1991, 8.
- Steinlechner. "Ehrenwerte Rebellen? Die Wiener Gruppe als ein Streit- und Vorzeigeobjekt in der Debatte um eine neue österreichische Literatur." *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Hg. v. W. Schmidt-Dengler, J. Sonnleitner und K. Zeyringer. Berlin: 1995. 202ff. (=Philolog. Stud. u. Quellen. Hg. v. H. Steger und H. Steinecke. H. 137.)
- Steinwachs, G. "konzept der dichtungsmaschine." *Sprache im Technischen Zeitalter*. 55 (1975): 204ff.
- Stepina, C. K. "Darlegung der Lebensweltphilosophie von Jürgen Habermas." *Der Begriff dramaturgischen Handelns im Lichte der Lebensweltphilosophie. Ein begriffsorientierender Beitrag zur handlungstheoretisch ausgerichteten Theaterwissenschaft*, Wien: 1996. 12ff.
- . "Konrad Bayer als Vertreter experimenteller Literatur und literarischer Avantgarde im Nachkriegswien. Arbeitsexposé." (Projektbeschreibung für das Kulturamt Wien: MA 7). Wien: 1996.
- . "Kunst als ideelle Produktion ökonomischer Verhältnisse: 4. Technik-ästhetische Arbeit." *Marx und Marxismus im Spiegel der Systemkritik*. Univ.Diss. Wien 1995. 130ff.

- Suchy, V. "Konkrete und experimentelle Poesie in Österreich." *Literatur und Literaturgeschichte in Österreich*. Hg. v. I. T. Erdélyi. Wien/Budapest: o.J. (=Sondernr. d. Ztschr. Helikon.) 229ff.
- Text + Kritik, Zeitschr.f. Literatur. Hg. v. H. L. Arnold. "Konkrete Poesie: experimentelle und konkrete Poesie." 25 (1970).
- Text + Kritik, Zeitschr.f. Literatur. Hg. v. H. L. Arnold. "Konkrete Poesie II, kritische Ansätze zur Konkreten Poesiein." 30 (1971).
- Treiber, A. "'nua ka schmoez ned...'" Zur Wiener Dialektdichtung der Avantgarde." *Protokolle* 4 (1969): 19ff.
- Vos, E. *Concrete Poetry: Referential aspects*. Universität von Amsterdam: 1984.
- . "Wiener Konkretismus: eine Gruppe und ihr Stil." *Sehnsuchtsangst. Zur Österreichischen Literatur der Gegenwart*. Hg. v. A. v. Bormann. Amsterdam: 1987. 259ff. (=Amsterdamer Beitr. z. neueren Germanistik, Bd. 21 – 1987).
- Watzlawick, P. (Hg.). *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu glauben wissen? Beiträge zum Konstruktivismus*. München, Zürich: 1986.
- . *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn. Täuschung. Verstehen*. München: 1988.
- Weiss, Ch. "Konkrete Poesie als Sprachkritik." *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. Hg. v. L. Fischer. München/Wien: 1986. 420ff. (=Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. v. R. Grimminger. Bd. 10.)
- Welzig, W. "Die Regeln des Gegensatzes in H. C. Artmanns Dialektgedichten." *Mundart und Geschichte, Stud. z. österr.-bairischen Dialektkunde*. Nr. 4. Hg. v. M. Hornung. Wien: 1967. 175ff.
- die wiener gruppe*. Hg. v. d. Walter-Buchebner-Gesellschaft. Wien/Köln/Graz: 1987.
- Wiener, O., Fritsch, f. Achleitner und G. Rühm. "Die Wiener Gruppe, Eine Kontroverse." *Neues Forum*, XV.J. 171/172 (1968): 237ff.
- Wiener, O. "das coole manifest." 1954. Verlustig. (Cf. Rühm ²1985, 13).
- . "Einiges über Konrad Bayer. Schwarze Romantik und Surrealismus im Nachkriegswien", *Die Zeit*. Nr. 8. 17.2.1978. 39f.
- . "das 'literarische cabaret' der wiener gruppe." [o.J.]. *die wiener gruppe. achleitner; artmann; bayer; rühm; wiener. texte. gemeinschaftsarbeiten*. Hg. v. Rühm, G. 1967. Reinbek b. Hamburg: ²1985. 401ff.
- . "Wittgensteins Einfluß auf die 'Wiener Gruppe.'" *die wiener gruppe*. Hg. v. d. Walter-Buchebner-Gesellschaft. Wien/Köln/Graz: 1987. 46ff.
- Wischenbart, R. "Zur Auseinandersetzung um die Moderne. Literarischer 'Nachholbedarf' – Auflösung der Literatur." *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*. Hg. v.f. Aspetsberger, N. Frei und H. Lengauer, red. v. H. Möcker. Wien: 1984. 351ff. (=Schriften d. Inst.f. Österreichkunde, 44/45).

“Ist Hoftaller besser als Tallhover?”

Eine Vergleichende Figurenanalyse zwischen Hoftaller in Günter Grass' *Ein weites Feld* (1995) und Tallhover in Hans Joachim Schädlich's *Tallhover* (1986)

Britta Kallin

Günter Grass führt in seinem 1995 erschienenen Buch *Ein weites Feld* explizit folgendes an: “Die Gestalt des Tallhover, die in dem vorliegenden Roman als Hoftaller fortlebt, entstammt dem 1986 bei Rowohlt/Reinbek erschienenen Roman *Tallhover* von Hans Joachim Schädlich” (WF 784).¹ Diese Anmerkung erscheint am Ende des Buches, nicht mehr als Teil der Erzählung, sondern als eigenständiger Teil nach dem Inhaltsverzeichnis.

Im Folgenden untersuche ich die Figur Hoftaller, die laut Grass' Angaben schon vor dem Verfassen von *Ein weites Feld* als Tallhover existierte. Ich gehe auf die Vorgeschichte der Figur Hoftaller ein und werde deutlich machen, inwieweit die Figur Tallhover in Hans Joachim Schädlich's Roman *Tallhover* (1986) derjenigen bei Grass ähnelt und inwiefern sie von ihr abweicht. Es handelt sich bei dieser Untersuchung um eine vergleichende Studie, deren Ziel die Aufdeckung der literarischen Verweise bei Grass auf eine andere fiktive Figur von einem anderen Autoren ist.² Es stellt sich die Frage, warum Grass gerade diese Figur hat weiterleben lassen wollen. Sie erfüllt eine besondere Funktion in *Tallhover* als auch im Kontext der Geschichte *Ein weites Feld*,³ worauf ich am Ende dieser Arbeit näher eingehe.

Grass benutzt sowohl die Namen “Hoftaller” als auch “Tallhover.” Jedoch wird die gegenwärtige Figur, die in der Zeit des Romangeschehens (1989–1991) aktiv ist, meistens mit Hoftaller bezeichnet. Überhaupt läßt sich sagen, daß die Bezeichnung Hoftaller sehr viel häufiger vorkommt als Tallhover. Der Name Tallhover wird zum einen in Momenten benutzt, in

denen die Erzählung in der Vergangenheit spielt, besonders die Zeit vor dem von Schädlich geplanten Tod (1955) von Tallhover. Zum anderen bedient sich besonders der Protagonist Theo Wuttke/Fonty dieser Anrede, wenn er der Figur ihre Spitzeltätigkeit vorwirft und ihr gegenüber negative Gefühle zeigt. Besonders in Momenten, in denen Wuttke/Fonty sich in die Enge gedrängt fühlt, nennt er die Figur meist Tallhover und nicht Hoftaller.

Als Beispiel dient zum einen die Ruderboot-Szene von Fonty und Hoftaller, in der Fonty ärgerlich wird: "Zur Sache! Beginnen wir mit dem Verhör . . . Ist die Spinne noch immer unzufrieden? Nun denn, Tallhover, saugen Sie, saugen Sie mich aus. Bin glücklich, meinen letzten Saft hergeben zu dürfen" (WF 403). In einer anderen Situation wird ebenfalls deutlich, daß Fonty seinen Begleiter besonders dann mit Tallhover anredet, wenn er ihm seine Spionagetätigkeit vorwirft und seinen Unmut über derartiges Verhalten zum Ausdruck bringt:

Fonty hatte seinen Ton gefunden. Jetzt wieder standhaft, rief er mit anklagender Geste, deren Fingerzeig abwärts wies: 'Das war doch Ihr Werk, Tallhover! Sie -haben das gedeichselt . . . Sie waren das, vielgestalt Sie. In immer größerer Erfolgsauflage: Sie, Sie und Sie.' (WF 598)

Die Idee zu der Namensgebung "Hoftaller" bei Grass liegt eventuell in einer Szene verborgen, die in Schädlichs Roman auftaucht. In einem Gespräch zwischen Tallhover und einer anderen Person, versteht diese Person seinen Namen nicht und redet ihn mit "Sehr richtig, Herr Tall" an (T 176).⁴ Woraufhin Tallhover mit der Erwähnung der zweiten und dritten Silbe seines Namens die Anrede vervollständigen will. Er sagt: "Hover." Der andere fragt: "Wie?" und Tallhover berichtigt sein Gegenüber, indem er sagt: "Tallhover." Bezüglich der Namensgebung in Grass' Roman ist in diesem Kontext auch der Deckname zu nennen, der Tallhover als westlichem Spion gegeben wird: "Lief drüben unter gewendetem Namen. Wurde als 'Revolat' geführt" (WF 17). Hierbei handelt es sich abermals um die Veränderung des ursprünglichen Namens Tallhover. Jedoch werden an dieser Stelle nicht der erste mit dem letzten Teil vertauscht, sondern der Name wird komplett umgekehrt: REVOLAT ist die Umkehrung von TALOVER.

Nach diesem kurzen Exkurs zur Benennung der Figur gehe ich nun auf die Charakterisierung und Beschreibung der Figur ein. Nachdem uns Grass den Protagonisten Theo Wuttke vorgestellt hat, beschreibt er gleich an-

schließend Fontys "Tagundnachtschatten" (WTF 11).⁵ Die erste Erwähnung dieser das Buch hindurch wichtigen Figur wird ausführlich gemacht:

Ludwig Hoftaller, dessen Vorleben unter dem Titel *Tallhover* auf den westlichen Buchmarkt kam, wurde zu Beginn der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts tätig, stellte aber seine Praxis nicht etwa dort ein, wo ihm sein Biograph den Schlußpunkt gesetzt hatte, sondern zog ab Mitte der fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts weiterhin Nutzen aus seinem überdehnten Gedächtnis, angeblich der vielen unerledigten Fälle wegen, zu denen der Fall Fonty gehörte (Ibid.).

Der Leser und die Leserin erfahren viele Details über Hoftallers Leben, ohne sein Innenleben jemals kennenzulernen. Hinsichtlich der Gemeinsamkeiten mit Schädlichs Figur gibt es schon hier eine Menge zu sagen, denn nicht nur der Vorname beider Figuren ist identisch.

Wollte und will ich mir die unbedingte Sympathie für Herrn Kotzebue, den unbedingten Haß gegen seinen Mörder, Ludwig Sand erklären, so fand und finde ich nur den einen Grund: Sand, der den gleichen Vornamen wie ich trug, stach Herrn von Kotzebue in der Stunde meiner Geburt ins Herz, weil er meine Liebe zum reinen, unbedingten Staat, die Liebe seines Gegenbildes, treffen wollte. (T 270)

Grass' Hinweis, daß Schädlichs Buch auf dem westlichen Buchmarkt zu kaufen war, deutet offensichtlich auf einen Autoren aus der ehemaligen DDR, dessen Bücher dort verboten waren. Tatsache ist, daß Hans Joachim Schädlich 1977 aus der DDR ausgebürgert wurde und in den Westen kam.⁶ Die Information, daß Tallhover in den Vierzigern des letzten Jahrhunderts anfang zu arbeiten und noch immer arbeitet, mutet unwirklich an. Im Unterschied zu den Plänen seines Biographen, womit Grass auf Schädlich hinweist, überlebt Tallhover und existiert noch immer in *Ein weites Feld*.⁷ In Schädlichs Buch wird Tallhover im Jahr 1819 geboren, fängt mit 23 Jahren an zu arbeiten und stirbt (möglicherweise) 1955 im Alter von 136 Jahren.

Es wird nicht ganz eindeutig beschrieben, ob Tallhover in Schädlichs Buch tatsächlich stirbt. Der Held inszeniert eine Gerichtsverhandlung, bei der er selbst die Rollen des Anklägers, Verteidigers und Richters übernimmt, spricht sich schuldig und verurteilt sich zum Tode.⁸ Am Ende

des Romans sitzt Tallhover in seinem Keller, den zweiten Tag ohne etwas gegessen zu haben, neben seiner Guillotine, die er sich selbst gebaut hat. Die letzten Sätze des Romans deuten auf einen Selbstmord hin:

Er schließt den Mund, öffnet den Mund, sagt etwas, hört seine Stimme nicht. Er schreit, aber hört sich nur flüstern, Warum kommt niemand! Warum hilft mir keiner! Genossen! Kommt! Helft mir! Tötet mich! (T 283)

Den Wunsch, daß eine literarische Figur wie Tallhover nicht sterben solle, äußerte Günter Grass schon kurz nachdem er das Manuskript des Romans 1986 gelesen hatte, als er für sechs Monate in Calcutta lebte. Er erwähnt es in seinem Buch *Zunge zeigen*⁹: "In Gedanken, nicht abzustellen, bin ich bei Schädlichs *Tallhover*. Immer wieder das Romanende variiert: Tallhover, unsterblich, lebt nun im Westen, führt neue Erkennungsmethoden durch, wird Rasterfahnder . . ." (*Zunge zeigen*, 38).¹⁰ Die Idee von Tallhovers Unsterblichkeit bietet sich an, da Schädlich ihn doppelt so alt werden läßt wie einen normalen sterblichen Menschen. Frauke Meyer-Gosau schreibt in ihrem Artikel über *Tallhover*: "Scheinbar gehört dem Geheimpolitisten das ewige Leben, seine Erscheinung ist ubiquitär" (Meyer-Gosau 42). Es handelt sich also vielmehr um die Verkörperung eines Prinzips, das nicht unterzukriegen ist.¹¹

Irmgard Elsner Hunt hat kürzlich einige Aspekte der intertextuellen Beziehung zwischen *Tallhover* und *Ein weites Feld* aufgezeigt. So schreibt sie:

Die Erzählebene Tallhover-Hoftaller nach Schädlich-Grass wird als Geschichte des deutschen Spitzelwesens zur Warnutopie . . . Die paranoische Angst um Staatssicherheit schürte ein perfektioniertes Spitzelwesen . . . Tag und Nacht wird das Objekt weiterhin beschattet, eine Gruselidee mit der Warnung: Diese faschistische Praxis muß weg. (Elsner Hunt 201–202)

Elsner Hunt geht allerdings nicht weiter auf die feineren Unterschiede zwischen den Figuren bei Schädlich und Grass ein.

Die Einbeziehung der Tallhover/Hoftaller Figur ist Grass außerordentlich gut gelungen. Er bettet sie in das Geschehen ein, indem er immer wieder neue Verknüpfungspunkte zwischen der Tallhover Figur und Theodor Fontanes Leben zieht. Beide leben ebenso wie Wuttke und Fonty in Berlin bzw. später in Ost-Berlin (T 58 und 236). So wird beschrieben, daß Tallhover auf seiner Reise nach London—deren Ziel es war, Karl Marx und

andere zu beschatten—zur gleichen Zeit in England war wie Fontane (WF 90). Grass erwähnt des öfteren, daß es Gemeinsamkeiten zwischen Tallhover und Fontane gab, beispielsweise weil Tallhover Georg Herwegh beschatten sollte (T 22) und Fontane sich für Herwegh interessierte und im Herwegh-Fieber gegen die Monarchie war (WF 37).¹²

Des weiteren gibt es Gemeinsamkeiten zwischen Schädlichs Tallhover und Grass' Hoftaller hinsichtlich ihres privaten Lebens. Wir erfahren bei keiner der Figuren, wo sie in welchen Häusern oder Wohnungen leben. Die Leser und Leserinnen erfahren, daß

Hoftallers Zuhause—denn irgendwo mußte er wohnhaft sein—nur karg möbliert war. In Tallhovers Biographie wird ein Haus und dessen Küche erwähnt, desgleichen ein Keller, in dem er sich, wenn auch vergeblich, zum Tode verurteilt hat, außerdem ist von einer alten Frau die Rede, die wöchentlich einmal putzt; mehr nicht, kein Bezirk, keine Straße. (WF 694)¹³

Schädlichs Tallhover kauft sich, auch als er schon älter ist, gerne Puzzles: "Tallhover, der zu alt ist für den Kauf eines Puzzle-Spiels, aber der zu jung ist für den Kauf eines Puzzle-Spiels für einen Sohn, betritt einen Laden für Spielwaren" (T 13). Ein Verweis auf dieses Hobby gibt es auch in *Ein weites Feld*. Fonty schenkt Hoftaller ein Puzzle: ". . . hatte Fonty noch kürzlich Hoftaller zu seinem Siebzigsten ein Geschenk präsentiert, das schon Tallhovers Biograph als geeignet nachgewiesen hatte: Dem Geburtstagskind gefiel das vielteilige Puzzle" (WF 39).

Sowohl Schädlichs Tallhover als auch Hoftaller rauchen. Während Schädlichs Tallhover "Zigaretten" (T 231) und "Zigarillos" (T 255) raucht, steckt sich Grass' Hoftaller des öfteren eine kubanische "Zigarre" an. Bei Grass heißt es aus Sicht der Erzähler:¹⁴ "Wie schon Tallhover von seinem Biographen als Zigarilloraucher beschrieben wird, so können wir Hoftaller als Zigarrenraucher bestätigen" (WF 133–4). Darüber hinaus wird von beiden Autoren auf die Lebensmittel eingegangen, die Tallhover und Hoftaller zu sich nehmen. Tallhover ißt in der Mittagspause "Fleischwurst-Brot" aus der "Brotbüchse" und trinkt "Kaffee" aus der "Thermosflasche" (T 226). Außer dem Essen bei McDonald's in *Ein weites Feld* wird Hoftaller auch eine Vorliebe für die schnelle Mahlzeit aus Brotbüchse und Thermosflasche zugeschrieben. Fonty sagt über ihn: "Kenne ihn nur mit Thermoskanne und Mettwurststullen in einer Blechdose, sein Proviant, wenn er Außendienst hatte . . ." (WF 695).¹⁵

Tallhovers schwieriges Verhältnis zu Frauen wird bei Grass nicht so deutlich problematisiert wie bei Schädlich. Bei letzterem heißt es:

Wem soll Tallhover es sagen? Er bleibt, wie es das Handwerk, das er erlernen will, es nach seiner Ansicht verlangt, streng für sich. Einen Freund hat er in der großen Stadt Berlin nicht, weil er keinen haben will. Aus gleichem Grund keine Freundin. Niemandem will er Antwort geben müssen auf Fragen nach seiner Beschäftigung, damit er verlässlich sein kann. Mit keiner Freundin sich einlassen auf vertrauliches Gerede. (T 15)

Sein Bedürfnis nach menschlicher Zuneigung und sexueller Befriedigung kann Tallhover nicht so wie viele andere Menschen ausleben, da er keine intimen Kontakte zu Mitmenschen aufkommen läßt und bindungsunfähig ist. An späterer Stelle geht Schädlich noch ein weiteres Mal auf Tallhovers Unnahbarkeit und seine Entsagung jeglicher menschlicher Zuneigung ein.

Immer in größeren Städten sucht Tallhover Straßen auf, in denen er Mädchen und Frauen begegnet, die ihn mit der Anrede Pst! oder Hallo! oder Bleib doch stehen! zu kurzen Gesprächen anhalten. Er möge doch mitkommen. Gleich dort, schräg gegenüber, gebe es ein Zimmer. Eine halbe Stunde Zeit werde er doch finden. Es werde ihm gefallen, verwöhnt zu werden. Er werde sehen.

Tallhover schüttelt den Kopf, das Mädchen dreht sich abrupt um, sagt, Dann eben nicht!, und geht drei Schritte von Tallhover fort. (T 48)

Das Bedürfnis, (sexuell) begehrt zu werden, lebt Tallhover im Umkreis von Prostituierten aus. Offensichtlich geht Tallhover absichtlich zu Straßen, in denen sich Prostituierte aufhalten. Hoftallers Beziehung zu Frauen wird bei Grass nur nebenbei durch Fonty kommentiert: "Keine Ahnung, wer für ihn sorgt. Von Frauen war bei ihm nie die Rede" (WF 694–5). Durch diese asexuelle Beschreibung bei Grass bleibt die Hoftaller Figur neutraler und die psychischen Störungen hinsichtlich Hoftallers Geschlechtlichkeit und zwischenmenschlichen Beziehungen werden nicht so deutlich.

Grass übernimmt noch andere Fakten von Schädlichs Modell wie beispielsweise die Hinweise auf Tallhovers Arbeit. Es werden nicht nur Herweghs Verfolgung und die Überwachung von Lenins Bahnreise durch Deutschland in *Ein weites Feld* wieder aufgenommen.¹⁶

Wie sein Biograph versichert, hat Tallhover in jener Phase seiner Tätigkeit dem Reichssicherheitshauptamt zugearbeitet: so dem Amt Zwei mit einem Memorandum zur Überwachung der Kirchen jeglicher Konfession. Ab 43 betreute er, im Auftrag des Amtes Fünf, prominente Gefangene im KZ Sachsenhausen, darunter den kriegsgefangenen Sohn Stalins. (WF 69)¹⁷

Bei Schädlich steht der kaltblütige Mord, den Tallhover als ein Angehöriger und Spitzel der Nationalsozialistischen Partei an sowjetischen Kriegsgefangenen begeht, im Vordergrund. Bei Grass werden die Morde, die Tallhover begeht, nicht im Detail beschrieben, sie werden nur angedeutet. In *Ein weites Feld* bekommt man den Eindruck, daß Hoftaller/Tallhover nur Betreuer der KZ Gefangenen war, während bei Schädlich ausdrücklich gesagt wird, daß Tallhover als Unterstützer der Nazis Morde an Kriegsgefangenen beging. Wahrscheinlich will Grass seine Figur nicht zu abschreckend darstellen und unterläßt daher eine direkte Anspielung auf Folterungen und Morde im KZ.

Über das Mißgeschick, daß Stalins Sohn Dschugaschwili im KZ Sachsenhausen wegen ungenügender Vorsicht auf Seiten des Bewachungspersonals zu Tode kam, heißt es folgendermaßen:

Tallhover sagt, Dschugaschwili hätte gar nicht über den Stolperdraht steigen dürfen. Er hätte gar nicht bis zum elektrischen Zaun kommen dürfen. Mehr sagt Tallhover nicht. Tallhover denkt, Sie hätten auf jeden Fall verhindern müssen, daß Dschugaschwili sich umbringt oder erschossen werden muß. (T 211)

Tallhovers Mangel an Mitgefühl tritt bei Schädlich sehr viel stärker in den Vordergrund als bei Grass' Hoftaller. Tallhover will mit "unerbittlicher Strenge" verfahren (T 80) und spricht sich für die Todesstrafe aus: "Todesstrafe muß sein. Sie ist sogar etwas Humanistisches. . . Weil sie den Staat schützt und das Leben der Bürger. Das ist ein Gebot der Gerechtigkeit" (T 220). Schädlich kritisiert in seinem Roman den Überwachungsstaat der DDR, aus der er 1977 geflohen ist. Wie Walter Hinck sehr treffend bemerkt, demonstriert das Buch *Tallhover* "die Manipulation des Menschen bis zu seiner letztmöglichen Selbstverachtung, die im völligen Gegensatz zur Ideologie von der sozialen und geistigen Befreiung des Menschen steht" (Hinck 40).

Tallhover spielt außerdem Henker und ermordet in seinem Keller drei von ihm verurteilte Oppositionelle mit der Guillotine.

Er bindet die Fußgelenke des Monteurs, legt dessen Hände auf dem Rücken zusammen und bindet die Handgelenke. Der Monteur muß aufstehen, Tallhover geleitet ihn zu der schmalen, mannslangen Holzplatte. Er versetzt dem Monteur einen Stoß in den Rücken, der Monteur fällt vornüber. . . . Tallhover tritt zurück und löst das Seil, das über die Rolle läuft. Das Metallgewicht, achtzigpfündig, an dessen Unterseite eine schräge, feingeschliffene Schneide eingelassen ist, weist an jeder Seite zwei Rädchen auf . . . (T 236)

Die eiskalte Beschreibung dieses Mörders Tallhover ist anders als die—der Figur Hoftaller gut gesonnene—Erzählerstimme in *Ein weites Feld*. Fontys Einschätzung von Hoftaller in einem Brief an seine Enkelin Madeleine sieht nicht so negativ aus und macht außerdem deutlich, daß es einen gravierenden Unterschied zwischen Schädlichs skrupellosem Tallhover und dem menschlicheren Hoftaller bei Grass gibt.¹⁸

Gewiß, Vorsicht ist immer geboten. Hoftaller wie Tallhover waren und sind schlimme Finger . . . Übrigens ist Hoftaller besser als Tallhover . . . So hinderlich er dem freien Redefluß gewesen ist, so regelmäßig hat er bei drohender Gefahr das Sprungtuch gespannt. (WF 544)

Grass entwirft als Gegenpol zu Fonty eine Figur, die nicht nur negative Züge, sondern auch einige positive Aspekte verkörpert. Einen anderen wertenden Vergleich macht der Rezensent Martin Lüdke in *Die Woche*, wo es heißt: "Schädlichs Tallhover [wirkt] auf Dauer blutleer und blaß, tatsächlich als Prinzip. Bei Grass jetzt (sic) wird die Figur sofort wieder lebendig" (Negt 383).

Das Buch *Tallhover* ist sehr viel schwieriger zu lesen als *Ein weites Feld*. Die grammatikalischen Strukturen sind oft verdreht und erschweren das Lesen und den Fluß der Erzählung: "Eine Ordnung muß auch sein in der Pause, der Lehrer Sänger will in dem Lehrerzimmer sitzen in der Pause und nicht in dem Klassenzimmer, aber in dem Klassenzimmer muß eine Ordnung sein" (T 9). Die Stellung der Verben "sein" und "sitzen" sollte eigentlich der Zeitbestimmung "in der Pause" folgen. Durch die Verdrehung des Satzes wird die Lesbarkeit beeinträchtigt, und es werden andere Satzteile

betont. Darüber hinaus gibt es viele Wiederholungen, die teilweise überflüssig erscheinen. Sybille Cramer spricht von den "repetitiven Strukturen seines [Schädlichs] Erzählens" (Cramer 32).

Schädlich erklärt Tallhovers Ende mit dessen unangemessenem Verhalten nach den Ereignissen am 17. Juni 1953, welche seine Entlassung und den daraus resultierenden depressiven Zustand erklären: "Sie sind mit Wirkung von heute aus dem Dienst entlassen. Sie können, wenn Sie es noch wollen, im Staatsarchiv arbeiten. Als Angestellter. Nicht mehr als unser Mitarbeiter" (T 225). Über Tallhovers nicht begangenen Selbstmord läßt Grass die Figur Hoftaller des öfteren spekulieren und versucht, dem Leser zu erklären, warum eine literarische Figur, die gestorben ist, plötzlich wieder da ist und weiterlebt. Hier übernimmt Grass die Aussage über Tallhovers Tätigkeit im Staatsarchiv:

Untilgbar hing ihm der 17. Juni an: Wurde strafversetzt. Saß im Staatsarchiv rum. Rutschte in ne depressive Stimmungslage . . . Nein, Tallhover hat nicht Schluß gemacht, hat nur die Seite gewechselt, war drüben gefragt. Das hat mein Biograph leider nicht glauben wollen, hat die im Westen gängige Freiheit fehleingeschätzt, hat mich ohne Ausweg gesehen, mir ne Todessehnsucht angedichtet, als könnte unsereins Schluß machen. Für uns, Fonty, gibt's kein Ende! (WF 17)

Grass übernimmt viele Beschreibungen von Tallhovers Leben und besonders diejenigen, die am Ende des Romans *Tallhover* auftauchen. Vor den allerletzten Sätzen in Schädlichs Roman, die am Anfang dieser Untersuchung angeführt wurden, heißt es über Tallhover:

Tallhover sitzt auf dem feuchten Zementfußboden, weil der Stuhl, den er an der Wand des großen Kellerraumes für den Angeklagten Tallhover aufgestellt hat, dem Verurteilten Tallhover nicht zusteht. Es ist Sonntag, der dreizehnte Februar Neunzehnhundertfünfundfünfzig. Es ist kalt in der Hauptstadt. Die Heizung in Tallhovers Haus ist erloschen. (T 283)

Grass präsentiert ein fast identisches Bild, wenn sein Hoftaller sich an die Zeiten von Tallhover zurückerinnert.

Doch im Rückblick verlieren meine dienstlichen Tätigkeiten zunehmend ihren Sinn, falls sie jemals sinnvoll gewesen sind ... Eigentlich hatte ich schon Mitte der fünfziger Jahre Schluß machen wollen ... All diese unerledigten Fälle ... Bewohnte damals ein Haus ganz für mich und saß oft im Keller ... Rechnete mit mir ab ... War am Ende ... Schrie: Warum hilft mir keiner! An einem Sonntag war das ... Die Heizung kalt ... Aber ich habe dann doch weitergemacht, weil es mir um die Sache, nur um die Sache ging. ... (W/F 705)

Von unerledigten Fällen wird auch in Schädlich's *Tallhover* gesprochen: "Wie soll ich die Fälle, die noch vor mir liegen, bewältigen, fragt Tallhover sich. Ich zweifle daran, daß meine Kraft ausreicht. Ich hätte früher anfangen sollen. Ich bin zu alt" (T 269).

Die 'Sache,' deren Wichtigkeit von Hoftaller immer wieder betont wird, läßt sich auch beim Vorbild Schädlich finden, wenn Tallhover sagt: "Die Sache ist die Sache. Das braucht nicht geschmückt zu werden. Nicht bei mir. Die Sache ist immer dieselbe Sache. Dazu sind wir da. Dazu bin ich da. Mein ganzes Leben lang . . . Wenn ich etwas tue, dann tue ich es für die Sache" (T 243-4). Sowohl Schädlich als auch Grass benutzen die Figur Tallhover/Hoftaller, um den Mangel an Freiheit und Idealen auszudrücken.

Während Tallhover von der detailgenauen Fixierung von Wirklichkeit besessen ist, zu kriegerischen Zwecken gewissermaßen, ist der Kompositeur Schädlich damit beschäftigt, sie zu transponieren, damit sichtbar wird, was er erkennen will. Durch *die Form*, die so entsteht, wird erkennbar, was Tallhover nie sehen wird: der aggressive deutsche Untertan, der Ordnung gehorsamster Diener, dem *die Sache* über alles geht, ganz gleich, welchen Namen sie trägt und welchen Zielen sie folgt. (Hervorhebungen im Original, Meyer-Gosau 45)

Ein weiteres Motiv, das sich bei Schädlich nachweisen läßt, ist das Beharren auf Ordnung. Tallhover ist dem "Kampf gegen die Un-Ordnung" dienlich (T 54), er hat einen "Sinn für Ordnung" (T 228) und ihm ist die "Ordnung des Staates voll Wert" (T 253). In *Ein weites Feld* gehen Fonty und Hoftaller an der teilweise eingerissenen, mit Spray-Kunst versehenen Berliner Mauer entlang und Hoftallers Eindrücke werden kommentiert: "Nein, das war

nichts für Hoftaller. Diese Mauerkunst war nicht nach seinem Geschmack; und doch mußte er ansehen, was ihn schon immer angewidert hatte. 'Chaos!' rief er. 'Nichts als Chaos!'" (WF 15). Im Anschluß an diese Unterhaltung äußert sich Hoftaller abermals zum Thema Ordnung: "Wird man eines Tages lesen können, unseren Bericht über den Zerfall staatlicher Ordnung. Wurde nicht zur Kenntnis genommen" (WF 15). Hoftallers Frustration über die Lage der Geheimdienste kommt auch in *Tallhover* zum Ausdruck:

Es wird die Zeit kommen, da das Versagen der Dienste in aller Ausführlichkeit dargestellt werden wird. Aus diesen Darstellungen werden berufenere Mitarbeiter als ich die richtigen Schlüsse ziehen. Das wird die Zeit sein, in der die Arbeit der Überwachung von Aufsässigen einen höheren Grad der Vollkommenheit besitzen wird. (T 274)

Jemand, der von der Überwachung und Unterdrückung Aufsässiger spricht, kann eigentlich niemals eine demokratische Regierung unterstützen. Es sei denn, sie bedient sich undemokratischer Methoden. Tallhovers Gedanken richten sich jeweils gegen diejenigen, die das bestehende System kritisieren. Er personifiziert das 'Prinzip der Systemerhaltung,' egal um welches System es sich handelt. Deshalb ist es für Grass' Hoftaller auch sehr schwierig, die Existenz von Aufsässigen zu akzeptieren. Der Hoftaller in *Ein weites Feld* muß von Schädlichs Tallhover abweichen, da letzterer in viel extremeren Systemen arbeitet als sein "Nachfolger" Hoftaller, der neue Arbeitsmärkte bzw. neuen Bedarf für sein Berufsfeld nach der Demokratisierung von Ost-Deutschland finden muß.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Hans Joachim Schädlichs Tallhover in *Tallhover* zwar als Schablone für Günter Grass' Hoftaller in *Ein weites Feld* dient, daß es aber trotz vieler Gemeinsamkeiten auch eine Reihe von Abweichungen zwischen den Figuren gibt. In dieser vergleichenden Figurenanalyse habe ich gezeigt, welche Aspekte und Motive Grass von Schädlich übernommen hat. Dabei sind folgende Ähnlichkeiten deutlich geworden: die ähnliche Benennung beider Charaktere; ähnliche Lebensgeschichten; ähnliche Rauch- und Eßgewohnheiten; der gemeinsame Wohnort Berlin; das Puzzle-Spiel als Hobby beider Figuren; ähnliche politische und moralische Einstellungen; die gemeinsame Vorliebe für Ordnung; Parallelen zwischen Aufenthaltsorten von Tallhover und Theodor Fontane und übereinstimmende Aussagen über Tallhovers und Hoftallers Arbeit für verschiedene Geheimdienste.

Andererseits sind auch Unterschiede hervorgetreten. Beispielsweise, daß Schädlichs Tallhover große Probleme hat, zwischenmenschliche Kontakte zu Frauen zu entwickeln, während dieser Punkt bei Grass nicht so ausdrücklich behandelt wird. Schädlichs Tallhover wird als eiskalter Mörder von Oppositionellen sowie Kriegsgefangenen und Unterstützer der Nationalsozialisten dargestellt, während Hoftallers Vergangenheit stärker im Dunkeln bleibt und nur in Andeutungen erwähnt wird. Das Ende von Schädlichs Tallhover, der angeblich 1955 stirbt, weicht von Hoftaller ab, der bei Grass unsterblich ist. Obwohl Grass die Gründe für einen eventuellen Selbstmord und die letzten Momente vor Tallhovers Ende minutiös kopiert, überlebt die Figur als Hoftaller diese depressive Phase. Letztendlich läßt sich sagen, daß Hoftaller tatsächlich positiver dargestellt wird als Schädlichs Tallhover. Grass entwickelt aus Tallhover die eigenständige Figur Hoftaller, die ihre Rolle als unsterbliches Gegenüber von Fonty in *Ein weites Feld* hervorragend einnimmt.

Notes

- ¹ Die Abkürzung *WF* steht im Folgenden für *Ein weites Feld*.
- ² Es würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen auch noch auf die Bearbeitung der Tallhover Figur bei Hans Christoph Buch einzugehen. Vgl. Negt 380.
- ³ Zur Rezeption des Romans in den Medien siehe Oskar Negt. Einen guten Überblick über die umstrittene Kritik von Marcel Reich-Ranicki im *Spiegel* und im *Literarischen Quartett* und deren Konsequenzen siehe Volker Neuhaus 224–233.
- ⁴ Die Abkürzung *T* steht im Folgenden für *Tallhover*.
- ⁵ Die Bezeichnung "Fontys Tagundnachschaten" für Hoftaller kommt im Text sehr oft vor, vgl. *WF* 506.
- ⁶ Vgl. *Dissidenten?* 132–33.
- ⁷ Grass spricht meistens von Tallhovers "Biographen" und nennt den tatsächlichen Namen des Autors ganz selten. Außer in der Anmerkung am Ende des Buches taucht der Name Schädlich an einer Textstelle auf, wo es um die Vermutung geht, daß Fonty mit vielen bekannten Schriftstellern und Schriftstellerinnen der DDR Briefkontakt hat: "Doch dieser und andere Briefwechsel, wie etwa mit dem "Tallhover"-Autor Schädlich, sind nicht belegt und nur zu vermuten" (*WF* 350).
- ⁸ "Ich klage mich an!" (*T* 275). Die Art der Anklage erinnert an Geschichten von Franz Kafka. Sybille Cramer äußert sich über den Roman *Tallhover*

folgendermaßen: "... der Roman [funktioniert] nach dem Muster einer Falle. Keine Rettung für den Menschen, der in der deutschen Geschichte installiert wird und ihren ungeraden Kurs gerade durchläuft" (Cramer 33).

⁹ An einer Stelle äußert sich Grass sehr eingehend zu *Schädlich's* Buch: "*Tallhover*. Hans Joachim Schädlich gab mir ein Umbruchexemplar auf die Reise mit. Ein Buch, das ausweglos seinem Grundeinfall folgt: der schier unsterbliche Agent, Spitzel, Geheimdienstmann überlebt alle Systeme. Ein Experte in Sachen Staatssicherheit, der während der Kaiserzeit, in der Weimarer Republik, solange das Dritte Reich dauert und—ohne Übergang—während der Entstehungszeit der Deutschen Demokratischen Republik (bis zum 17. Juni 1953) unablässig Dienstplichten nachgeht, immer um die Sache besorgt. Die Sache, das ist die jeweilige Staatsordnung. Aus dieser Sicht werden hundert Jahre deutsche Geschichte zum Dauerfall, zur nicht abgeschlossenen, nicht abzuschließenden Akte. Ein raffiniert einfaches Buch, das den Fixierungen seines Helden vertraut und—abgesehen von steifen Kunstprosapassagen zu Beginn und im Schlußteil des Textes—Sprache aus erkenntnisdienlichen Vorgängen entlehnt, das heißt aus banalen und geschichtsträchtigen Fällen (Lenins Reise nach Rußland). Systemwechsel als fließende Übergänge in Geheimdossiers. Dabei stellt sich keine individuelle Person vor; die Figur Tallhover entsteht, deren private Biographie, bis auf Andeutungen, ausgespart bleibt. Der Leser kann sich selbst in den Geschichtsverlauf und dessen Aktenordnung einfädeln oder als Ablage begraben. Er kann sich als Tallhover erfolgreich erfolglos erleben und—wäre der Schluß nicht: Tallhovers Selbstverurteilung—als unsterblich begreifen. Ein kompliziert überhöhtes Finale. Der vorher zwangsläufig so genauen Sprache wird Bedeutung draufgesattelt. Der Autor gibt seinen Helden auf: nicht Tallhover, dessen beschlossener Tod mutet erfunden an. Ich werde Schädlich schreiben: nein, Tallhover kann nicht sterben" (*Zunge zeigen*, 26–7). Vgl. auch *Günter Grass* 239.

¹⁰ Auch in den Interviews, die kurz nach Veröffentlichung von *Ein weites Feld* geführt wurden, äußerte sich Grass hinsichtlich der Tallhover Figur auf ähnliche Art und Weise. Grass sagt in einem FAZ-Interview: "Hans Joachim Schädlich's *Tallhover*, [ist] ein[] Buch, das ich bewunderte. Gleichwohl kam mir der Schluß widersinnig vor: eine Person, die in ihrer Spitzeltätigkeit auf Unsterblichkeit angelegt ist, kann nicht so enden ... Tallhover bittet die Genossen, ihn zu töten. Schädlich's Buch macht nicht ganz klar, ob er enthauptet wird, es bleibt offen" (Negt 449).

¹¹ Vgl. eine Buchbesprechung in *Die Woche* "Tallhover verkörperte seinerzeit ein Prinzip: das der konspirativen Tätigkeit" (Negt 383). Schädlich äußert sich auf ähnliche Art und Weise zu seiner Figur noch vor dem Erscheinen von *Ein weites Feld*: "Tallhover verkörpert das Prinzip der perfekten Überwachung Andersdenkender, das Prinzip der personellen und institutionellen Kontinuität der

Verfolgung von Oppositionellen unter allen deutschen Regimen von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts" ("Selbstvorstellung" 7).

¹² Vgl. WF 123.

¹³ Siehe auch T 220: "Die Alte, die samstags das Haus saubermacht, sagt, Es ist alles ruhig." Zur Beschreibung des Hauses und Kellers vgl. T 235.

¹⁴ In *Ein weites Feld* handelt es sich um eine Anzahl von Stimmen, die die Position des Erzählers übernehmen. Sie kommen z.T. im Plural (wir) oder im femininen Singular zu Wort. Vgl. Neuhaus 221 und Brandes 92, von denen letztere vom "Potsdamer Erzählerkollektiv" spricht.

¹⁵ Vgl. auch "Und als Hoftaller seine Aktentasche öffnete und mit Milchkaffee aus der Thermosflasche und Mettwurstbrotten aus der Blechdose zum Imbiß einlud, gaben sie zu dritt ein ziviles Bild ab" (WF 730).

¹⁶ Vgl. WF 490.

¹⁷ Schädlichs Tallhover wird zu Zeiten der DDR über seine Tätigkeit während des 2. Weltkrieges befragt. "Ob er Kenntnis habe von einem Vorfall in Berditschew bei Shitomir. Im Dezember Zweiundvierzig. Als er im Reichssicherheitshauptamt gewesen sei" (T 237). Den Hinweis auf die Arbeit im Reichssicherheitshauptamt übernimmt Grass ebenfalls von Schädlich.

¹⁸ Eine Untersuchung über die nicht-menschlichen Züge von Hoftaller wäre sicherlich aufschlußreich. Beispielsweise sieht Martha "den Pfleger ihres Vaters wie ein Neutrum" (WF 711), und von einem Erzähler wird er als Fonty und Madeleine "begleitende Person" (WF 726) bezeichnet. Vgl. auch Brandes 93, die Hoftaller wie folgt beschreibt: "Einer Romanfigur von Hans Joachim Schädlich nachgebildet, ist er autoritätsfixiert, zynisch und bemerkenswert gesichtslos." Hoftallers Ähnlichkeit mit Mephistopheles wird sowohl von Marcel Reich-Ranicki als auch von anderen Rezensenten und Rezensentinnen erwähnt, vgl. Negt 82 und 380.

Literaturverzeichnis

- Brandes, Ute. *Günter Grass*. Berlin: Edition Colloquium im Wissenschaftsverlag Spiess, 1998.
- Cramer, Sybille. "Schädlichs Autor: Hans Joachim Schädlichs Erzählen vom Erzählen." *Text und Kritik: Zeitschrift für Literatur* 125 (1995): 30–37.
- Dissidenten?: Texte und Dokumente zur DDR-Exil-Literatur*. Berlin: Volk und Wissen, 1991.
- Elsner Hunt, Irmgard. "Erinnerung an die Zukunft: Über das utopische Moment in der deutschen 'Wende-Literatur.'" *Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft: Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren*. Hg. Rolf Jucker. Amsterdam: Rodopi, 1997. 191–208.
- Grass, Günter. *Zunge zeigen*. Darmstadt: Luchterhand, 1988.
- . *Ein weites Feld*. Göttingen: Steidl, 1995.

- Günter Grass: *Die Deutschen und ihre Dichter*. Hg. Daniela Hermes. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.
- Hinck, Walter. "Mit Sprachphantasie gegen das Trauma: Hans Joachim Schädlich. Der Schriftsteller und sein Werk." *Auskünfte von und über Hans Joachim Schädlich*. Hg. Wulf Segebrecht. Bamberg: [o.V.], [1995]. 33–43.
- Meyer-Gosau, Frauke. "In deutschen Diensten: Hans Joachim Schädlichs *Tallhover*." *Text und Kritik: Zeitschrift für Literatur* 125 (1995): 38–46.
- Negt, Oskar. *Der Fall Fonty: Ein weites Feld von Günter Grass im Spiegel der Kritik*. Göttingen: Steidl, 1996.
- Neuhaus, Volker. *Schreiben gegen die verstreichende Zeit: Zu Leben und Werk von Günter Grass*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.
- Schädlich, Hans Joachim. *Tallbover*. Reinbek: Rowohlt, 1986.
- . "Selbstvorstellung." *Auskünfte von und über Hans Joachim Schädlich*. Hg. Wulf Segebrecht. Bamberg: [o.V.], [1995]. 5–7.

Books Articles and Reviews

Gero von Wilpert. *Goethe Lexikon*. (Stuttgart: A. Kröner Verlag, 1998.)

Rezension von Ruth Petzoldt

In rund 4000 Einzelartikeln hat Gero von Wilpert Informationen rund um Goethes Leben und Literatur zusammengetragen. Die Artikel, die sehr knapp gehalten sind und häufig etwa acht Zeilen, selten mehr als zwei Seiten umfassen, beschäftigen sich überwiegend mit Personen aus dem Umfeld Goethes in alphabetischer Reihenfolge: von wichtigen bis zu eher marginalen Zeitgenossen, von Autoren, die Goethe las und erwähnte (von Bernhard Abeken bis Johann R. Zumsteg, ersterer ein Philologe, der Werke Goethe rezensierte und Goethe besuchte, der zweite ein Konzertmeister, Freund Schillers und Bekannter Goethes, 1224), über mythologisches Personal bis zu literarischen Figuren vornehmlich aus Goethes Werk.

Es werden die Orte, Städte und Landschaften, (von Aachen bis Zweibrücken, 1225), die Goethe besuchte und die ihn prägten, wie auch die Schauplätze seiner Dichtungen (etwa Belriguardo aus "Torquato Tasso", 94) erläutert. Natürlich gelten allen wichtigen größeren Werke eigene Einträge und auch poetologisch oder wirkungsgeschichtlich bedeutenden Gedichte, wie auch Gattungsnamen (Romane, 904), Genres (Erziehungsroman, 286) und ihr jeweiliges Verständnis bei Goethe finden Berücksichtigung ("Gingo biloba", 381, das Liebesgedicht "Nachtgedanken", 740, oder etwa das Logengedicht "Symbolum", 1038, "Das Tagebuch", 1041).

Stoffe und Motive aus seinen Werken werden kontextuiert—so finden sich etwa zum Stichpunkt "Iphigenie" drei Einträge: zuerst werden der Hintergrund der griechischen Sage und ein Überblick über die Rezeption als Drama und Oper skizziert (512f.); darauf folgend faßt Wilpert die Entstehungsgeschichte der "Iphigenie auf Tauris" mit ihren verschiedenen Fassungen zusammen und gibt einen knappen interpretatorischen Einblick in das "Seelendrama" (513ff.). Der dritte Eintrag gilt "Iphigenie in Delphi",

einem nur konzipierten Drama Goethes, das seiner "Iphigenie auf Tauris" vorangeht. Abschließend sind jeweils in Kurzform eine Auswahl der wichtigsten bibliographischen Titel chronologisch aufgeführt, die etwa den Zeitraum von 1900 bis 1990 bzw. 1997 umfassen, aber natürlich keine Vollständigkeit beanspruchen. Wilperts Darstellungen basieren nahezu ausschließlich auf Primärquellen, die er auch immer wieder zitiert, und lassen die wissenschaftliche Literatur außen vor. Auch die Einträge rund um "Faust" sind entsprechend gehalten, von Goethes Werken, über den historischen Faust, das Faustbuch, bis zum Fauststoff, -Illustrationen und -Vertonungen (305–318).

Unter den Stichworten tauchen auch Kunstwerke auf, wie die Büste "Zeus von Otricoli" (1216); besonders hilfreich sind jene Einträge, die sich—je nach ihrer zentralen Bedeutung mehr oder weniger umfangreich—mit Begriffen beschäftigen, die zur Weltsicht, zum gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und philosophischen Gedankengut Goethes gehören, wie etwa "Botanik" (128), "Entopische Farben" (272), "Jagd" (525), "Judentum" (538f.), "Majolika" (664), "Regenbogen" (874), "Religion" (884f.), "Selbstmord" (983) etc. beschäftigen. Neben den Titeln der Goetheschen Werke werden auch andere für Goethes Dichtung relevante literarische, wie auch wissenschaftliche und populäre Werke behandelt, sowie die wichtigsten zeitgenössischen Journale genannt.

Einzelne Formulierungen wirken hin und wieder etwas antiquiert, so etwa die Beschreibung von Goethes Schwester Cornelia als "von edlem Gemüt, aber unsinnlich" (393)—was auch immer dies bedeuten mag. Die Anmerkungen zur Tragödie (1082) enthalten einen gleichsam populär formulierten negativen Eintrag, da Goethe "von Natur und Temperament kein Tragiker war"; auch wenn man ähnliches wohl von der Bedeutung der Komödie für Goethe sagen könnte, vermißt man doch einen entsprechenden Vermerk, wie auch Einträge zum Schauspiel, zu Schwank und Komik fehlen, die doch für den Sturm-und-Drang-Dramatiker Goethe nicht irrelevant waren.

Einige Anmerkungen Wilperts entbehren nicht des Humors—obwohl dieser doch bei Goethe als einem deutschen (!) Klassiker "weder vorausgesetzt noch erwarteter" werde (496):

G[oethe] hat es glücklicherweise vermieden, Macht und Kraft des Ewig-Weiblichen im *Faust* (v.12110) näher zu erläutern und zu beschreiben, und hat es unglücklicherweise seinen Interpreten überlassen, den Begriff nach G.s oder

eigenem Ermessen zu definieren, was mitunter sehr viel weniger Hinanziehendes [sic!] aufweist. (294)

Alles in allem wird dieses Buch seinem Titel *Goethe-Lexikon* gerecht und vermag auch für den Goethekenner den einen oder anderen Hinweis enthalten, der nicht geläufig war. Das gewichtige Buch, das wie alle Bände dieser Kröner Taschenausgaben im Format Klein-Octav immer noch handlich ist, ist eine Bereicherung für jeden, der sich mit Goethe und der Goethezeit beschäftigt und verleitet—trotz oder gerade wegen der disparaten Mischung aus Fiktion und Fakten und der Verknüpfung von Zeitgenossenschaft und Geschichte—jenseits der Recherche nach einzelnen Stichworten zum Blättern und Weiterlesen.

Schiller-Handbuch. Hg. v. Helmut Koopmann in
Zusammenarbeit mit der deutschen Schillergesellschaft
Marbach. (Stuttgart: A. Kröner Verlag, 1998.)

Rezension von Ruth Petzoldt

Das Handbuch befaßt sich in fünf Hauptkapiteln mit seinem Gegenstand: Auf "Schiller in seiner Zeit", einem Kapitel, das den biographischen, politischen und kulturellen Umständen zu Schillers Lebzeiten (1759–1805) sowie dem zeitgenössischen Literaturbetrieb gewidmet ist, folgt "Schiller und die kulturelle Tradition", in dem seine Antikenrezeption, die gattungsgeschichtlichen Traditionen von Lyrik und Drama und die Beschäftigung Schillers mit der Popularphilosophie, Musik, Rhetorik und Religion seiner Zeit in einzelnen Unterkapiteln abgehandelt werden.

Das dritte Hauptkapitel gilt Schillers Ästhetik—wobei hier konsequent versucht wird, inhaltliche Überschneidungen zu vermeiden—etwa in "Schillers dramatischer Stil", der an die zuvor aufgezeigten dramatischen Traditionen zwar anknüpft, sich hier aber in der Untersuchung der einzelnen Dramen vornehmlich an formalen Zuordnungen orientiert; diese muten allerdings etwas bemüht an, so wenn "Die Räuber" als "Schauspiel der Seele", "Die Braut von Messina" als "Tragik in Reinform" und "Wilhelm Tell" als "Das 'Volksstück'" qualifiziert werden. Die einzelnen Dichtungen Schillers werden in dem mit Abstand umfangreichsten Kapitel "Das Werk" (450 Seiten umfassend gegenüber sonst jeweils ca. 100 bzw. 180 Seiten) behandelt und hier in Unterkapiteln nach Entstehung, Form und Struktur und zentralen Fragestellungen je nach Gutdünken der einzel-

nen Interpreten behandelt. Den Abschluß bildet das fünfte Kapitel "Schiller und seine Wirkung": ausgehend vom 19. und 20. Jahrhundert im Rahmen von Aufführungen und in seiner bildungsbürgerlichen Funktionalisierung, bis zu Schiller im Ausland und zu einer umfangreichen Forschungsgeschichte, die nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzt.

Hilfreich für den schnellen Zugriff auf spezielle Informationen jenseits der Lektüre der einzelnen Aufsätze mit ihren sinnvoll gruppierten Fragestellungen rund um Schiller und sein Werk sind die drei Register zu den Personen (mit einer Spezifizierung nach ihren Werken), zu den Werken Schillers und das Sachregister, die so auch eine Vernetzung der Artikel leisten. Ein tabellarischer Überblick über Schillers Leben und Werk mit einer Vernetzung der wichtigsten zeitgenössischen Ereignisse und Namen wäre darüber hinaus doch noch wünschenswert gewesen.

Die einzelnen Kapitel sind, da von einem Mitarbeiterstab von 25 international tätigen LiteraturwissenschaftlerInnen verfaßt, nicht pauschal beurteilbar, sondern weisen je nach Interessenlage und Fragestellung ihrer Verfasser bzw. der (immerhin) fünf Verfasserinnen sehr unterschiedliche Ansätze und stilistische Ausführung auf. Dies wird von Herausgeber, dem Augsburger Germanisten Helmut Koopmann, jedoch ausdrücklich als Intention seines Sammelwerkes gewürdigt, denn eine Monographie zu Schiller sei in diesem Umfang und dieser Ausführlichkeit heute im Gegensatz zu "vor etwa vierzig Jahren" von einem Wissenschaftler/einer Wissenschaftlerin kaum noch machbar (XV). Die Vielzahl der methodischen Ansätze, von der positivistischen bis zur kulturkritischen Fragestellung und die ganz unterschiedlichen Deutungsaspekte des Schillerschen Werkes werden hier als Spiegel des Methodenpluralismus im Fach selbst vertreten und sollen—so der Wunsch, der aus der Not eine Tugend macht—der "Vielgestaltigkeit" des hier untersuchten Werkes korrespondieren (XVI). Auch wird—entgegen eigener kritischer Bekundungen—ein Bild Schillers entworfen, das angemessener sein soll, als viele andere "Schiller-Bilder" zuvor, wie etwa jenes des 'Original-Genies', aber dennoch darf nicht übersehen werden, daß sich auch dieses *Schiller-Handbuch* als Fortsetzung einer Forschungsgeschichte verstehen muß, die eigenen Wert-(Vor-) Urteilen und Projektionen erliegen kann. Koopmanns Forschungsgeschichte etwa wirkt gerade unter diesem Aspekt häufig sehr apodiktisch; dabei ist auffällig, daß die Untersuchungen zu Schiller, die die Mitarbeiter an diesem Band zuvor geleistet haben, nahezu ausnahmslos gelobt werden, während ältere und neuere Monographien, auf deren Untersuchungen auch die gegenwärtige Auseinandersetzung aufbaut, oft geradezu polemisch kritisiert oder mit selt-

samen Verallgemeinerungen konfrontiert werden (etwa zu T. E. Reed, 883, zu M. Luserke, 812, zu L. Sharpe, 894f).

Die einzelnen Kapitel sind überwiegend gut lesbar, was wohl auch der Forderung nach einer Gestaltung als "Essay" (XVI) und der Vorliebe des Herausgebers für den Stil der englischsprachigen Forschung zu verdanken ist, der er pauschal zuweist, "was englischsprachige Arbeiten in der Regel als Vorteil haben: Ausgewogenheit, Nüchternheit, einen Verzicht auf philosophische Spekulationen und ein Herumturnen in einem oft selbstgeschaffenen Begriffsnetz" (895)—ein Stil, der hier offensichtlich anschaulich und besonders 'locker' vorgeführt werden soll. Sehr vorteilhaft fällt in diesem Kontext der konziliante und souveräne Stil Gerhard Schulz' auf. Diese Bemerkungen, die nichts zu Schiller, aber doch einiges über die vorliegende Zusammenstellung aussagen, seien hier deshalb betont, weil derartige Aussagen vor allem des Herausgebers ins Auge fallen und zwangsläufig auch den Stil der Auseinandersetzung mit Schiller und der Schillerforschung bestimmen.

Ohne hier in der Kürze der Rezension auf einzelne Artikel einzugehen, sei resümierend festgestellt, daß sich dieses *Schiller-Handbuch* einen festen Platz in der Forschung sichern wird: Die ersten drei Hauptkapitel geben wichtige, interessante und gut strukturierte Einblicke in den geistesgeschichtlichen Zusammenhang des Schillerschen Werkes. Das vierte Kapitel regt zur Auseinandersetzung mit den hier vertretenen Interpretationen der einzelnen Werke an, wobei den Dramen das Hauptaugenmerk gilt. Positiv ist hervorzuheben, daß auch die nicht kanonischen Werke Schillers angemessene Berücksichtigung finden. Trotz einiger kritischer Anmerkungen zu Sprache und Anlage des Handbuches, liegt mit diesem Band ein unverzichtbarer Beitrag zur Schiller-Forschung vor, der auch dem Studierenden wichtige und wesentliche Einblicke zu vermitteln vermag.

Marc A. Weiner. *Richard Wagner and the anti-Semitic Imagination*. (Lincoln, Nebraska: U. of Nebraska P., 1995.)

Reviewed by Lisa C. Parkes

One of the most prominent and long-standing debates in Wagner scholarship has been the question as to what extent—if at all—Wagner's personal and theoretical racism can be reconciled with his music. While most critics have acknowledged the racial overtones of Wagner's theoretical works—notably, in his notorious essay "Das Judenthum in der Musik"—few, how-

ever, have been willing to consider the possibility that Wagner's music and music-dramas are imbued with the same racial tenets. Of the more recent studies, Jakob Katz's *The Darker Side of the Genius*, (1986) for example, while acknowledging the anti-Semitism of Wagner's theoretical works, warns against reading too much of this into his musical works.

Studies of the post-Holocaust era in particular have been most conspicuous in their attempts to reconstruct a sanitized image of Wagner by playing down his racism, most probably as part of an effort to overcome the events of the recent past. Other critics, eager to trace the roots of the Nazi mind in nineteenth-century cultural figures, have considered it more appropriate to evaluate Wagner after Hitler and Nazism in an attempt, ultimately, to ascertain how far Wagner participated in the anti-Semitic ideology that led eventually to the Holocaust. Even Thomas Mann, much of whose writing was indebted to the music and thought of Wagner,¹ acknowledges in a letter of 1949 to the "painful interrelationships which undeniably exist between the Wagnerian sphere and the National Socialist evil," not only "in Wagner's questionable literature" but also "in his music, in his work, similarly questionable."² It is precisely the appropriation of Wagner by the Nazis and uncritical attitudes towards Wagner in general which Mann questions in his essay "Die Leiden und Größe Richard Wagners," an essay which contributed in part to his flight into exile in 1938.

The division in Wagner scholarship over the problem of anti-Semitism in Wagner's music-dramas is demonstrated in another recent study, *Wagner: Race and Revolution* (1992) by Paul Lawrence Rose. Firmly convinced that Wagner was not only overtly anti-Semitic, but that his anti-Semitism informed much of the content of the music-dramas, Rose's position is diametrically opposed to that of Katz. His aims are, however, closest to those of Marc Weiner in his—the most recent—study on this particular aspect of Wagner.

However, Rose's shortcomings, according to Weiner, lie in his failure (or neglect) to analyze the musical content, which ultimately leaves a gap, once again, between the image of Wagner as philosopher of art, and Wagner as musician. It is here that Weiner hopes to bridge the gap by ascertaining the connections between Wagner's anti-Semitism and his music-dramas in their full capacity.

Weiner emphasizes the social-aesthetic agenda of Wagner's *Gesamtkunstwerk*, in which the central poetic idea would be communicated through the combination of visual and acoustic elements; and in doing so, Weiner raises the question as to how much Wagner's anti-Semitism shapes

this poetic idea. Weiner proposes that Wagner's racial sentiments are fundamental to his aesthetics and in fact constitute "the very *raison d'être* of his works for the stage," of which music is an integral part; and, moreover, that these ideas would have been easily comprehended by his contemporary audience since they shared the same convictions about signs of racial, sexual, and national identity.

Focusing on the body as a point of departure, Weiner argues that it is through corporeal imagery that Wagner propagates notions of national identity which are, ultimately, founded on perceptions of difference. It is on the body, Weiner continues, that difference in identity (be it sexual, racial or national) is most easily perceived. Representations of difference through the body emerge in Wagner's works are not only visually apparent, claims Weiner, but also emerge in the various manifestations of different physicality: in the sound, smell, and the gait—all of which find expression in each aspect of *The Total Work of Art*. The body, then, becomes a metaphor for the most idiosyncratic theories of Jewish "Otherness" which, as Weiner continually insists, were borrowed from "a host of culturally pervasive bodily images that were part of the composer's culture . . . as manifestations of real, universally verifiable, and collectively perceived difference."

Weiner structures his argument around this central notion of corporeal iconography in order to show how Wagner literally 'incorporates' some of his most vehemently anti-Semitic ideas into the his musical works. Thus, the study reveals "a host of" purportedly Jewish types, discernible through their different appearance, smell, and sound. Each chapter is devoted to one of these aspects, and each chapter methodically examines the figures whose characteristics are based on the anti-Semitic stereotypes, many of which (and thus, much of Weiner's argumentation) are drawn from (and are reliant on) the theories of Wagner's own theoretical writings, in particular, "Das Judentum in der Musik," "Die Kunst und die Revolution" and *Oper und Drama*.

Fundamental to an understanding of Wagner's dramas, then, is that Wagner's anti-Semitism is a manifestation of, and indicative of, his nationalism. According to Weiner's line of reasoning, Wagner's (and, by extension, Germany's) conception of self-identity is predicated on the perception and rejection of everything which he is not, namely: foreign! Physical likeness assumes positive connotations and a privileged position in Wagner's dramas (as is the case, for example, in the incestuous relationship between Siegmund and Sieglinde), because it reinforces the unity of an entire (supposedly homogeneous) community, or *Volk*; physical difference, however,

carries negative connotations and is perceived as a threat to the community. Thus in the first chapter on eyes, Weiner points out how Wagner employs the motif of the recognizing gaze, a recognition of the signs of essential difference, innate foreignness, which would have been perceived as such in the 19th century.

Based on such a logic of opposition, the Jew emerges in various guises in Wagner's music-dramas as screeching, limping, stinking dwarf: in other words, everything that the non-Jew is not. Linking the visual aspect of the dramas in the first chapter to the voice in the second, Weiner observes that the physiological make-up of the Jews is reflected not only in the musical score, but in the actual voices of the characters. Thus the Nibelungs' voice (Alberich and Mime) of *Der Ring des Nibelungen*, and Beckmesser in *Die Meistersinger* are significantly higher than those of the preferred race, for whom the new role of the *Heldentenor* was introduced in order to emphasize this difference. The Jewish characters are assigned voice-parts of a distinctly unheroic quality: screeching tessituras, and coloraturas which did not pertain to German convention—probably in order to characterize and parody the high-pitched nasal sounds of the synagogue, which Wagner describes in his prose works.

At this juncture, Weiner adds another dimension to his argument, namely: the idea of the effeminate Jew, which was also a prevalent theme in the pseudo-scientific racial theories of Wagner's time. Images of the feminized Jew, discernible through the unusually high-pitched voice, but also in their "inherently" sterile, unproductive (i.e., non-procreative) nature, reconfirm general prejudices about the degenerative nature of the Jews. The most obvious example in which the "feminized" voice is a direct manifestation of the body—where the visual meets the aural—is in the castrato Klingsor of *Parsifal*.

The musical score which accompanies Klingsor, amongst other supposedly Jewish figures, is characterized as fairly chromatic, rhythmically at odds with the main body of text (through metrical shifts: triple 3/4 against quadruple 4/4 time) and generally with agitated tempi, which not only serves to underscore the "foreignness," but also evokes the nervous, shifty, even evil characteristics with which Jews were also associated in the anti-Semitic imagination. In particular, Klingsor's music is accompanied by the notion of evil and darkness, said to be associated with the key of Bb minor at that time. This aspect Weiner discusses at more length in his chapter on feet, in which he describes how the ungainly gait (limping) of the Jews is likewise reflected in the musical gestures by lopsided syncopation and uneven intervals.

In his chapter on smells, Weiner finds more support for his argument in the assumption (Wagner's) that olfactory impressions provide more evidence against the threat of the racial (or sexual) Other: the *Duft* of the former being far preferable to the *foetor judaicus* of the latter, which is depicted either in terms of a bad stench, or, at best, a sexual, seductive, but therefore *prohibited* odor (as is the case with Klingsor and Kundry of *Die Meistersinger*). Perhaps one of the most interesting turns in Weiner's discussion of sexuality and race is the paradox that, while it was generally believed that Jewish "degeneration" was a direct result of their inbreeding (which subsequently became one of the ultimate taboos of the late 19th century), the preservation of essence for Wagner's (Germanic) heroes is, conversely, contingent precisely upon their own racial purity. Thus Wagner reverses the logic of the connotations of incest, yet he arrives essentially at the same racial prejudice. It is interesting to note, then, that Thomas Mann's re-casting of the incestuous twins Siegmund and Sieglinde as *Jewish* twins in his 1905 novella *Wälsungenblut* would seem to make an even more pointed criticism of the Jews.

Weiner's study is a veritable contribution to the field of Wagner scholarship most importantly in his demonstration of how the contemporary social and political conditions shaped not only his dramas, but also his music. As to whether the music, in turn, served to influence the masses, however, remains an area of speculation. Certainly, all such notions of physiological and sexual difference became prominent in the latter part of Wagner's career; and, Weiner argues, it was Wagner's intention to communicate such ideologies. But Weiner maintains that while these ideological metaphors would have been recognized as such in their time, this should not detract from an appreciation of the sheer quality of his music. Besides, our cultural and historical distance allows us to listen to Wagner with good conscience, Weiner suggests, thereby avoiding the moral dilemma which has so often troubled Wagner scholars. This is debatable, but invites further speculation into the question of an appreciation of "autonomous" art—independent of the artist's intentions and a meaningful context—and its role in, or contribution to, society and politics.

Notes

¹ For this context, *Wälsungenblut* is a most significant example.

² Thomas Mann, *Gesammelte Werke* 13, p. 357.

Massimo Cacciari. *Posthumous People. Vienna at the Turning Point*. Trans. Roger Friedman. (Stanford: Stanford University Press, 1996.)

Reviewed by Christopher Bush

Massimo Cacciari's *Posthumous People. Vienna at the Turning Point* is only the second book on a Germanist subject in Stanford University Press' "Meridian: Crossing Aesthetics" series—the majority of works in the series have been translations of French theoretical works by such writers as Blanchot, Derrida, Bourdieu, and Levinas (to name but a few). As its presentation in this series suggests, Roger Friedman's translation of *Dallo Steinhof* (1980) represents something new in English-language scholarship on fin-de-siècle Vienna.

Like much work on the ever-popular yet somehow always understudied epoch, Cacciari's book is interdisciplinary in approach: architecture, music, literature, philosophy, art, and religion are all discussed. But Cacciari eschews the "amorphous 'strudel' made of waltzes, decadence ... carefree apocalypse, and theatrical destinies that in the course of the last twenty years has come to be glorified as 'Grand Vienna'" ("Preface to the American Edition"). His approach is decidedly theoretical, transcending the analogy-based approach which defines many interdisciplinary studies to create, in addition to dialogues between particular works, a methodological dialogue, even dialogism.

Drawing primarily on Benjamin and a rather strong, even startling, reading of Wittgenstein's *Tractatus*, Cacciari articulates a set of problems in terms of which he can discuss a wide range of aesthetic and philosophical works. Readers offended on principle by a sentence such as "In *Lulu*, the domain of *Trauerspiel* combines itself, beyond style, with the logical space of the *Tractatus*" will find Cacciari's book rough going. Those willing to brave the sometimes dizzying range and difficulty of Cacciari's subjects will be, if not always persuaded, rewarded. This is especially so for those who feel that Berg, Hofmannsthal, and Schiele deserve to be treated with the same seriousness and sophistication as Wagner, Rilke, and Klee have been. For example, Cacciari suggests that the ways in which Heidegger misreads Trakl provide an important corrective to Benjamin's influential definition of the modern lyric through Baudelaire.

The book's central thesis becomes explicit in its final chapters, emerging from what might be called an Orientalist subtext. Wittgenstein is discussed in terms of Zen, Kraus's style compared to classical Chinese. The final goal of this *orientumversus* is a renewed consideration of the familiar theme of Vienna's *Ostjudentum*, a theme which takes on a new appearance and new dimensions in this context. Cacciari suggests that Hassidism constitutes not only a significant subtext of Viennese modernism, but something like an alternative to modernity as such. For Cacciari, the Hassidic articulation of the relationship between hermeneutics and salvation dovetails with, for example, Agamben's work on modernity.

I would suggest that the book's greatest appeal (which is not to say its greatest strength) lies in the scope of its ambition. While some of Cacciari's arguments are carefully constructed (e.g., his subtle and central interpretation of the inexpressible in Wittgenstein), at times his writing has an epigrammatic and declamatory quality which can only be taken or left: "Blanchot's writings about Jünger and De Chirico's about Klinger are—not by accident—interchangeable" (119). But in all cases his arguments remain suggestive and original, and go a considerable way towards filling a scholarly gap. If scholarship on fin-de-siècle Vienna is not to become a victim of its own successes (Schorske, Johnston) there is surely room for bringing its cultural wealth into dialogue with "critical theory," however defined. For a period which demands interdisciplinarity and which in many ways represents a dialogue between French and German cultural traditions, it is surprising how relatively little attention fin-de-siècle Vienna has received from what we call "theory". In short, while Austrianists will benefit from the ambition and depth of these readings of the fin-de-siècle's sacred cows, literary theorists will benefit from this new consideration of the incredible cultural and intellectual wealth of the Viennese *Jahrhundertwende*, which has yet to receive its due.

The book itself (available in both paper and cloth) is, like the rest in the series, attractively presented. There is, unfortunately, no bibliography, but those who survey the footnotes will find a wealth of Italian-language scholarship which might otherwise escape the attention of the Anglophone Germanist. This is especially the case for the work Agamben, increasingly available in English translation.

**Harald Hagemann, Hg. Zur deutschsprachigen
wirtschaftswissenschaftlichen Emigration nach 1933.
(Marburg: Metropolis, 1997.)**

Rezension von Brigitte Steyer

Die Frage nach der Tiefe der Zäsur, welche die Emigration so bedeutender deutschsprachiger Schriftsteller wie Thomas Mann, Berthold Brecht oder Lion Feuchtwanger bedeutete, ist innerhalb der Literaturwissenschaft oft gestellt und diskutiert worden. Leicht vergißt man dabei die vielen anderen Fachgebiete, für welche die Flucht hochrangiger Wissenschaftler vor dem NS-Regime deutliche Verluste brachte. Am ehesten denkt man hierbei wohl noch an Sigmund Freud und die Stagnation erfolgversprechender Entwicklungen in der Kernphysik.

Das vorliegende Buch gibt in 21 Einzelbeiträgen einen sehr detaillierten und zugleich umfangreichen Einblick in die Folgen, welche die Vertreibung deutschsprachiger Wirtschaftswissenschaftler nach 1933 (bzw. 1938) für die Entwicklung der Forschung hatte. Auch wird die Frage aufgeworfen, ob und wie weit im jeweiligen Fall tatsächlich eine Zäsur vorlag.

Der besondere Wert dieses Buches liegt zum einen in der Bandbreite seiner Themen (je nach dem besprochenen Fachgebiet innerhalb der Ökonomie) und in der unterschiedlichen Art des Zugangs, welcher vom traditionellen Wissenschaftsessay bis hin zur autobiographischen Studie reicht, von der Zeitschriftenanalyse bis zur Institutionengeschichte einzelner Universitäten oder "Schulen".

Zum anderen sind es die Autoren selbst, die aus diesem Buch ein wertvolles historisches Dokument machen: acht von ihnen wurden vor dem 1. Weltkrieg geboren und waren aufgrund ihrer Herkunft oder politischen Gesinnung selbst von der Emigration betroffen, die restlichen gehören der (meist unmittelbaren) Nachkriegsgeneration an, womit natürlich eine andere Perspektive gewonnen ist, was nicht zuletzt in der unterschiedlichen Art ihrer Ausbildung und der Konzentration auf neue Teilgebiete begründet ist (z.B. die Entwicklungsökonomie, welche erst nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges entstand, vgl. 17).

Je nachdem, in welche Länder die Ökonomen der älteren Generation geflohen sind, erhält der Leser Informationen über deren Einfluß auf die dortige wirtschaftswissenschaftliche Entwicklung (England, Türkei, Israel, USA), wie auch über den internationalen Forschungsstand, den sie mitge-

prägt haben. Dabei werden persönliche Erfahrungen der emigrierten Wissenschaftler bei der Assimilation ebenso diskutiert wie die Frage, ob der Standortwechsel fruchtbar für die Entwicklung neuer Ansätze sowie den Austausch kritischer Ideen war (vgl. 8). Da die Emigranten in den einzelnen Ländern Regierungen unterschiedlicher Staats- und Wirtschaftssysteme und damit unterschiedlicher Wertesysteme vorfanden, konnte dies neue Problemkreise und damit Fachgebiete aufwerfen, die sich in den Wirtschaftssystemen der Heimatländer so nicht gestellt hatten (z.B. innovative Beiträge in der Konjunkturtheorie, vgl. 16).

Schließlich wird auch untersucht, wie viele der Ökonomen nach Kriegsende in ihre Heimat zurückgekehrt sind, wie sie aufgenommen wurden und in wiefern sie beim Wiederaufbau eine Rolle spielten bzw. von ihrem Außenseiter-Status und der daraus resultierenden kritischen Distanz profitieren konnten. Auch dem Problem der 'inneren Emigration' am Beispiel des Ökonomen Alfred Weber ist ein Beitrag gewidmet.

Wie aus der angedeuteten Vielfalt bereits klar wird, erlaubt die Komplexität der Fragestellungen keine allgemeingültigen Antworten. Jeder Beitrag für sich gibt eine sehr um Ausgewogenheit bemühte Teilantwort für den jeweiligen Untersuchungsgegenstand, so daß sich lediglich Trends abzeichnen können, die jedoch klar auf schwere Verluste innerhalb der deutschen Ökonomie nach 1933 verweisen, welche sich nicht nur in einer "durchschnittlichen Entlassungsquote von rund einem Viertel" (21) zeigte, sondern vor allem in qualitativer Hinsicht.

Der einleitende Beitrag von *Harald Hagemann* gibt eine gute allgemeine Einführung in die Thematik und die sie begleitenden Fragestellungen, erklärt die Vorteile der unterschiedlichen Zugänge und umreißt die einzelnen Beiträge grob, so daß sich Aufbau und Zusammenhang des Buches besser erschließen.

Claus-Dieter Krohn geht in seinem Beitrag auf die frappanten Unterschiede bei den Entlassungen an verschiedenen deutschen Universitäten ein, sowie auf die Altersstruktur und die Zufluchtsländer. Er macht darauf aufmerksam, daß es regelrechte Vertreibungscentren gab, also Universitäten, wo rund die Hälfte des Lehrkörpers entlassen wurde (z.B. Frankfurt, Heidelberg und Kiel, vgl. 40–43). Auf der anderen Seite zeigt seine Studie aber auch Tendenzen bei den Aufnahme-Universitäten, wo größere Gruppen deutscher Ökonomen wieder aufeinander trafen und ihre Forschung fortsetzten (z.B. der New School for Social Research in New York, vgl. 40).

Richard Musgrave schildert in seinem Beitrag seine eigene Emigration, die ihn von Heidelberg an die Harvard University brachte. Er sieht sich dabei

durchaus als Emigrationsgewinner, da er von der stärker theoretisch ausgeprägten Tradition des angelsächsischen Raumes profitierte.

Jürgen Backhaus widmet sich dem Teilgebiet der Finanzwissenschaft, wozu er einen Fragenkatalog von zehn Punkten entwickelt hat. Richard Musgrave, der renommierteste und einflußreichste Finanzwissenschaftler der Nachkriegszeit, nimmt zu diesen Fragen ausführlich Stellung, was dem Titel seines eigenen Beitrags, "Crossing Traditions", einen interessanten Nebeneffekt verleiht.

Ohne im einzelnen auf alle Beiträge einzugehen, zeichnet sich hier bereits die große Transparenz ab, welche durch die Rückbezüge und Querverweise der einzelnen Beiträge entsteht. Mehrere der selbst emigrierten Ökonomen trafen sich im Ausland, besonders in Harvard, wieder, gründeten neue Schulen und entwickelten bedeutende Theoreme (etwa das 'Stopler-Samuelson-Theorem'). Auch wird man beim Lesen feststellen, daß einige der Emigrierten im Ausland bei ebenfalls emigrierten Ökonomen promovierten, so daß sich unter der Oberfläche der Einzelschicksale ein Netzwerk von Namen, Geschichten und Theorien entwickelt, das beinahe noch spannender als der Haupttext ist.

Für den ökologisch ausgebildeten Leser stellt dieses Buch eine reiche historische wie faktische Quelle dar, mit Hilfe derer viele Entwicklungen innerhalb der Ökonomie verständlicher werden (z.B. die keynesianische Revolution), und durch welche die Namen hinter den Theoremen eine menschliche Dimension gewinnen, wie man sie während des Studiums nur selten kennenlernt. Die mit diesen Schicksalen verbundenen Wertesysteme sind als Einflußfaktoren für die großen Wirtschaftstheorien aber ebenso wichtig wie Kalkulationen und Diagramme. Als Begleittext für das BWL oder VWL-Studium bestens zu empfehlen!

Für den in der Ökologie nur laienhaft bewanderten Leser sind einige Beiträge äußerst schwer verständlich und daher in ihrer fachspezifischen Terminologie ungeeignet. Die Mehrzahl der Beiträge enthält jedoch so viel interessantes, narratives biographisches Material bzw. allgemeine Fakten, daß sie jedem eine Bereicherung sein können. Die Zusammenfassungen am Ende des Buches machen es leicht, die schwierigen Beiträge auszusondern und Prioritäten zu setzen. Besonders die autobiographischen (Teil-)Berichte stellen bedeutende Aspekte der deutschen Geschichte dar—nicht nur der ökonomischen. Durch den Aufbau des Buches von in sich geschlossenen Aufsätzen eignet es sich durchaus zur episodischen Lektüre, die manchen Krimi Konkurrenz machen könnte.

Sally Patterson Tubach. *Memoirs of a Terrorist*. (Albany: SUNY Press, 1996.)

Rezension von Brigitte Steyer

Wenn man den Forschungsschwerpunkt innerhalb des zur Zeit sehr populären Gebietes *Trauma Studies* näher betrachtet, wird man feststellen, daß besonders weibliche Autoren sich dort mit der Opferseite auseinandersetzen und speziell an dem Problem der sprachlichen Umsetzung traumatischer Erfahrungen interessiert sind. Dies gilt gleichermaßen für fiktionale Texte wie für psychologische und historische Sekundärliteratur.¹ Es schien mir daher ein interessanter Einzelfall einer Geschichte über die Täterseite, als ich den Titel *Memoirs of a Terrorist* sah. Gleiches schien auch die Zusammenfassung im Einband zu versprechen:

Memoirs of a Terrorist is a gripping experimental novel about a young woman raped at the age of fifteen by her father: Having repressed this crime from her conscious awareness, Megan Lloyd's short intensive life becomes a quest for sexual and human identity. ... The heroine's internal story is told by her fragmentary diaries and stories that her father retrieves after her death as a suspected terrorist in Europe.

Etwas überrascht darüber, daß der "Terrorist" eine Frau war, fesselte mich jedoch der Aufbau des Romans und ich begann zu lesen. Die Idee, zwei Erinnerungsspuren zurück in die Vergangenheit zu verfolgen—die der Tochter anhand der Tagebücher und anderer Notizen, und die des Vaters, welcher die gesammelten Materialien kommentiert—schien mir ein spannendes Geflecht zweier Lebensgeschichten zu versprechen, die auf einen gemeinsamen, fatalen Punkt zulaufen.

Der Roman beginnt mit einem "Prologue in Hell", geschrieben vom Vater an seinen Freund Gordon, datiert vom 1. Dezember 1990. Zusammen mit dem "Epilogue", ebenfalls an Gordon gerichtet, ist somit ein Rahmen für die Geschichte geschaffen. Informiert darüber, daß Arthur Lloyd, Megans Vater, im Sterben liegt und das Manuskript über Megans Leben nun dem Freund Gordon anvertrauen möchte, beginnt der Leser nun mit dem ersten Kapitel, das Leben dieser als angeblichen Terroristin endenden Frau nachzuvollziehen—gleichsam parallel mit dem Vater, dessen

Einschübe ab dem Ende dieses ersten Kapitels die Tagebücher kommentieren. Während die Tagebuch-Fragmente ab dem zweiten Kapitel mit Datum versehen sind, ist die Geschichte von Megans Kindheit in der Oberschicht Californiens ohne zeitliche Angaben und nur durch Abschnitte gegliedert erzählt (1. Kapitel). Die Ereignisse sind im Tempus der Vergangenheit, mitunter sehr detailliert geschildert, und erscheinen eher wie fiktive Geschichten denn als Tagebuch-Eintragungen. Allerdings wird im Verlauf des Romans klar, daß Megan früh Interesse am Schreiben hatte, so daß dieser Tatbestand dadurch zunächst erklärt scheint. Im weiteren Verlauf ziehen die langen Tagebuch-Passagen den Leser zwar immer mehr in den Bann, werden aber gerade durch den bereits erwähnten fiktionalen Charakter und ihre kohärente Erzählweise als Tagebuch-Fragmente immer unglaubwürdiger. Die Episode vom Feuer in Malibu (4. Kapitel) ist ein Beispiel dafür. Über 12 Seiten erstreckt sich die Beschreibung dieses Ereignisses, daß als Trauma² trotz des Tempuswechsels zum Präsens nicht überzeugen kann und dessen Funktion im Leben Megans bzw. im Roman daher nicht ganz klar wird. Zwar ist bekannt, daß Opfer traumatischer Ereignisse diese retrospektive im Erzählen oft nochmals durchleben und dann auf mitunter verblüffend nüchterne Art das gesamte Geschehen wiedergeben können, doch haben wir es bei diesem Roman mit einem literarischen Konstrukt zu tun, bei dessen Teilen und Teil-Geschichten sich leider nicht immer der Sinn im Gesamtzusammenhang erschließt. Darüberhinaus scheint besonders dieser Abschnitt zu sehr auf Dramaturgie und Effekthascherei aus und man ist geneigt, den Vater zu bedauern, daß er eine Phantasie-Geschichte—als nichts anderes mutet sie an—seiner Tochter für bare Münze hält. In der psychologischen Trauma-Literatur wird immer wieder der fragmentarische Charakter traumatischer Erinnerungen als typisches Merkmal betont, wovon sich diese Erinnerungsspuren von alltäglichen Erinnerungsleistungen grundlegend unterscheiden:

Traumatic memories lack verbal narrative and context; rather, they are encoded in the form of vivid sensations and images. ... Kardiner also recognized that a constrictive process kept traumatic memories out of normal consciousness, allowing only a fragment of the memory to emerge as an intrusive symptom. ... Nowhere is it written that the recovery process must follow a linear, uninterrupted sequence.³

Wie bereits erwähnt, ist von solchen Lücken oder scheinbar sinnlosen Zusammenhängen in dieser Malibu-Episode nichts zu spüren.

Enttäuschend sind auch andere Stationen in Megans Leben. So wirken ihre in den Anfangs-Passagen der Tagebücher beschriebenen studentischen Erlebnisse in Berkeley zu klischeehaft und undifferenziert. Solche Generalisierungen ganzer Gruppen finden eine noch enttäuschendere Steigerung in den Abschnitten, in denen Megans Rückkehr nach Deutschland beschrieben wird. Außer daß den Eintragungen nun keine Daten mehr vorausgehen (89ff.), erleidet die Traumatisierte aufgrund des Jetlags eine Vision, die ihr die deutschen Autobahnen als Kriegs-Inferno darstellt, und das sie als weibliches Opfer der deutschen, männlichen Nazi-Brutalität zeigt: "One thing gave me momentary hope, or at least satisfaction. I noticed that not infrequently the Nazi planes collided with each other and spiraled to earth after a hideous crash." (90), und weiter: "But suddenly, out of nowhere, a racing Messerschmitt roared up alongside the bulldozer. Just before we all entered the clouds, it accelerated and dove diagonally towards me as of to say, 'Out of my way, you old fart, she's mine'"(91). Dieser völlig aus dem Nichts gegriffene Nexus zwischen dem Geschehen auf deutschen Autobahnen und der Nazivergangenheit, eingebettet in die Geschichte vom traumatischen Leben der Megan Lloyd, ist nicht nur ärgerlich in seiner inadäquaten Art, sondern wird ab der dritten Seite zudem noch langweilig. Hat man sich durch die endlosen Beschreibungen von *Nazi planes* und der *German Luftwaffe* bis zur Hitler-Rede (93) durchgekämpft, muß man sich allerdings fragen, ob das Ganze eine Parodie (aber worauf bloß?) oder das Traum-Gespinnst einer Irren ist:

We will wipe the vermin from the German skies forever. No sacrifice is too great for the Fatherland. Already, the new secret Jewish-communist weapon, the insidious maintenance of 'Tempo 100, has succeeded in seriously hampering our glorious *Luftwaffe*. But our superiour Aryan air technology will restore the inalienable National Socialist right of the German *Volke* to fly at supersonic speeds over against the decadent tendencies of inferior races to fly at seductively slow speeds... (93).

Der Versuch, hierin eine Umsetzung elementarer Traumsymbolik zu sehen, die in der Bedrohung der Ich-Figur durch die Maschinerie der deutschen Nazis die allgemeine Unterdrückung der Frau in der patriarchalen Gesellschaft sieht, wäre so platt und in der Motivwahl so an den Haaren herbei-

gezogen, daß jede Allusion mit geglückten Ausarbeitungen solcher Verknüpfungen diese herabwürdigt.⁴ Die Wahl einer allegorischen Darstellung des Bösen durch die Verwendung der Chiffre "Nazis" ist kein ungewöhnliches Stilmittel, und auch kein generell unzulässiges, doch bedarf es eines vorsichtigen Umgangs damit. Als unvorstellbarer und doch reeller Teil der deutschen Geschichte dieses Jahrhunderts ist es ein machtvolles Ausdrucksmittel, welches sich als Allegorie des Bösen weithin etabliert hat, nicht nur in der deutschen Literatur. Die plötzliche Verwendung dieser Chiffre in Tubachs Text jedoch trifft den Leser völlig unvorbereitet. Zudem paßt dieses drastische Ausdrucksmittel nicht zum banalen Autobahngeschehen, und schließlich wird überhaupt nicht klar, welches traumatische Erlebnis damit eigentlich dargestellt werden soll. Damit wird die allegorische Figur entwertet, die Brutalität ihrer Ausdruckskraft verpufft im Lächerlichen, und das textuelle Spiel mit der traumatischen Vergangenheit nähert sich einer gefährlichen Trivialität.

Auch die kontextuale Verknüpfung dieser Episode mit Dantes *Inferno* durch die Voranstellung eines Zitates daraus (89) wirkt artifiziell. Abgesehen von den literarischen Bedenken fragt man sich außerdem, wieso der Protagonistin diese Visionen nicht bei einer Autofahrt auf den Straßen von Paris gekommen sind, deren Verkehrschaos die assoziierte deutsche Lust an der Geschwindigkeit bei weitem in den Schatten stellt.

Aber auch die Station Paris entbehrt nicht der Klischees, wie sie bereits bemängelt wurden. So wird das wilde Liebesleben Megans in der Stadt der Liebe und des guten Essens kurz und einfach ein wenig zu schön wie folgt zusammengefaßt: "When we weren't in bed or in church, we ate oysters and other *fruits de mer* in wonderful restaurants. When we were in bed, he filled me with his abundant masculinity" (98). Ist die fade Platttheit dieser Seiten nun auf das triviale Produkt von Megans verwirrter Fantasie, oder schlicht auf die ungeübte Hand der Romanautorin zurückzuführen? Da der Dschungel von Fiktion und Erlebtem in Megans Dokumenten immer undurchsichtiger wird, ja das ganze Manuskript am Ende durch den Brief ihres ehemaligen Professors als Fiktion dargestellt wird, sind solche Fragen mehr als müßig.

Patterson Tubachs Versuch, den Genremix vieler kontemporärer Texte besonders weiblicher Autoren aufzugreifen, ihn mit einem Christa Wolf-Zitat hier und einem Dante oder Shakespeare-Sprüchlein dort zu verzieren, um sich so dem komplexen und sehr diffizilen Thema der Traumaverarbeitung zu widmen, endet für mein Dafürhalten leider in einem Chaos, dem ein durchgängiges, graduell sich zu einer geschlossenen Komposition

formendes Gewebe fehlt. Der sehr unpersönliche Erzählstil trägt nicht dazu bei, diese Genre-Vielfalt als gelungene Widerspiegelung eines fragmentierten, traumatisierten Lebens zu sehen, wie der wohlmeinende Dozent vorschlägt (160). Sein abschließendes Urteil, dem Manuskript den Titel "The Chronicles of a Life without Meaning" zu geben, könnte einerseits als postmoderne Lesart des Romans verstanden werden, bei dem jeder Versuch einer Sinnkonstitution vergeblich bleibt, oder als kritischer Verweis gegen den traditionellen Opferdiskurs, der den Opfern der (männerdominierten) Gesellschaft noch einen gewissen Sinn zuschreibt, den sie allerdings nicht haben. Beide Varianten wirken jedoch aufgrund des isolierten Charakters dieser Textstelle mager.

Es reicht nicht, Chaos als äußere Form zu wählen, um ein psychisches Chaos darzustellen. Dem Text fehlt Plausibilität und vor allem Feingefühl in der Art der Darstellungsmittel. Als Beispiel für einen gelungenen Versuch der Darstellung solch einer Leidensgeschichte kann Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* gelten, in welchem der Nexus zwischen privatem Trauma (Inzest) und kollektivem Trauma (Holocaust) innerhalb eines Traumkapitels sorgfältig ausgearbeitet ist und sich an Freuds Traumkonzepten orientiert.⁵ Darüber hinaus sind diese Träume in Bachmanns Text durch ein langes erstes Kapitel in einem fein gesponnenen Textwerk aus posttraumatischer Symptomatik, historischer wie topographischer Kontextualisierung sowie hunderten von subtil eingearbeiteten Zitaten und Verweisen aus andere Autoren mit ähnlicher Geisteshaltung überzeugend vorbereitet.

Besonders störend in Tubachs Roman ist außerdem die Verwendung einer pseudopsychologischer Terminologie, wie sie in vielen Kommentaren des Vaters wie auch in besagtem Brief des Dozenten enthalten ist: "The events that overtook her—and me—had such an *inevitable, compulsive* direction to them that there was no use tinkering with them after the fact" (80, Hervorhebungen durch B.S.)⁶, sowie:

I finally understood something about her terrible gaze so long ago. She was not simply looking through me. Rather, she was obliterating me and my deed from her conscious mind. She eradicated her own crime in the Munich hotel in the same way, and this mental surgery left a tragic blind spot in the center of her being. (153)

Eine Fußnote mit dem Verweis auf die entsprechende Stelle bei Freud zum Thema "Rückkehr des Unterdrückten" oder "Teilamnesie bei Traumapfern" würde die aufklärende Passage komplett und die langen detaillier-

ten Schilderungen Megans vollends überflüssig machen. Statt den gesamten psychologischen Hintergrund am Ende schulmeisterlich auszubreiten, hätten etwa Beschreibungen der emotionalen Disposition Megans mehr dazu beigetragen, ihre Handlungen nachvollziehen zu können. Die Erklärungen lassen den Verdacht nicht ruhen, daß Patterson Tubach hier noch schnell wettzumachen versucht, was ihr im narrativen Teil nicht gelungen ist. Leider trägt eine solch nüchterne, ja fast sterile Bestandsaufnahme eines seelisch kranken Menschen nicht dazu bei, dessen Leiden besser zu verstehen.

Notes

¹ Stellvertretend seien hier genannt: Judith Herman, Cathy Caruth, Shoshana Feldman, Lenore Terr, und Hannah S. Decker.

² An verschiedenen Stellen wird indirekt auf die Einstufung dieser Ereignisse als traumatisch verwiesen: zum einen durch die einleitenden Worte des Vaters (wieder als Brief an Gordon), der keine Ahnung hatte von dem, was seine Tochter damals durchgemacht hat, denn "I would have remembered it" (62), zum anderen durch die Tatsache, daß der Flug über dem Brandgebiet automatisch die Erinnerung an das zu Anfang des Romans beschriebene Drama aus der Kindheit wachruft, als ein ihr unbekannter Onkel in den Flammen seines Flugzeugwracks umkam (62).

³ Herman, Judith. *Trauma and Recovery. The Aftermath Of Violence—From Domestic Abuse To Political Terror*. New York: Basic Books, 1997, 3 und 174–5.

⁴ Gedacht sei hier an Gedichte von Sylvia Plath oder Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*, wo die Motiv-Verknüpfung von privatem (Inzest)Trauma und Holocaust-Szenario auf zulässige Art und Weise vollzogen wird.

⁵ Meine Dissertation behandelt die Darstellung von Trauma und seine Implikationen für die Verknüpfung von Inzest und Holocaust in Ingeborg Bachmanns (1926–73) Roman *Malina* (1971) aus ihrem "Todesarten"-Projekt.

⁶ Nicht nur an dieser Stelle scheint die Verantwortung für Megans Tod mehr dem Schicksal, dem Unausweichlichen zugeschrieben zu werden, als daß der Vater sich zu seiner Täterrolle bekennt (vgl. "fate" S.153).

**Hans Magnus Enzensberger. Kiosk. Neue Gedichte.
(Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1995.)**

Rezension von Ruth Petzoldt

Fünf kunstvoll aus Papier geformte Modelle weißer Gartenpavillons schweben in dunkelgrünem Blattgewirr auf dem Umschlag des letzten Ge-

dichtbandes von Hans Magnus Enzensberger.¹ Diese Illustration signalisiert die spielerische, poetisch vieldeutige Breite seiner Gedichtsammlung, und die notwendigen Worterklärungen für den Zusammenhang zwischen Titel und Bild bietet sogleich der Waschzettel: "Kiosk" heißt zum einen und im heutigen deutschen Sprachgebrauch "frei stehendes Verkaufshäuschen für Zeitungen, Zigaretten, Süßigkeiten und Getränke"—ein Knotenpunkt alltäglichen Lebens in seiner Mischung aus Information und Unterhaltung, "Mord Gift Krieg" (7), die die (Print-) Medien transportieren, Genuß- und Suchtmittel sind im Angebot; ein Kiosk gehört zum Alltag, man geht jeden Tag daran vorbei, er ist Treffpunkt für "Penner, / die Hundekuchen essen" und Wegmarke für "andere Lebewesen, / die pünktlich beim Aufgang / der Sonne in Banken verschwinden" (7), so im ersten, gleichnamigen Gedicht. Jeden Tag dieselben Personen, derselbe Händler, oder auch "drei ältere Schwestern", die wie die "Parzen" das Schicksal verkaufen—und zum Leben gehören wie das rhythmische An- und Abschwellen des Verkehrs, wie die Jahreszeiten, zeitlos und "bizarr wie das Mammut" (7).

Kiosk ist das aus dem Türkischen ('kösk') und ursprünglich aus dem Persischen stammende Wort für Gartenhäuschen oder offenen Pavillon, die ein architektonisches Zitat der Erker oder Aufbauten auf orientalischen Palästen darstellen. Jene fragilen Kunstwerke hängen wie verirrter Weihnachtsschmuck als lockere Gruppe im Blattgrün; sie rufen die fast vergessenen Erinnerungen an idyllische Pavillons in einem weitläufigen Park hervor, die ein Versprechen von Ruhe und Geselligkeit geben. Diese 'Pavillons' sind heute als 'Kiosk' allgegenwärtig und werden dennoch in ihrer Herkunft kaum wahrgenommen. So ist 'Kiosk' ein Symbol jener orientalischen Elemente, die wir wie den Kaffee, den türkischen Gemüsehändler und Gyros vom Imbißstand unbewußt längst "eingedeutscht" haben und für selbstverständlich halten—im Gegensatz zu den Menschen, die diese Kultur mitbringen und hier leben.

Enzensberger beobachtet den deutschen Alltag. Früher war häufig das studentisch links-alternative Leben Objekt seiner kritisch verständnisvollen Aufmerksamkeit—jetzt ist es der (bildungs-) bürgerliche, selbstgerechte Mittelstand, die Leser von ZEIT und der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, die ihren Müll trennen und Geld genug für drei Urlaube im Jahr und einen neuen Wagen haben. Enzensberger ist Jahrgang 1929 und seit Jahrzehnten ein mit nahezu allen wichtigen literarischen Preisen gewürdigter Autor, eine etablierte Stimme der intellektuellen politischen Publizistik, der jedes Jahr in nahezu unglaublicher Produktivität kulturkritische Essays, Gedichte, aktuelle Kommentare, Übersetzungen aus dem Englischen und Spanischen,

Hörspiele und Theaterstücke veröffentlicht und das *Kursbuch* und die Reihe *Die Andere Bibliothek* im Eichborn Verlag herausgibt. Seine Herkunft aus der revoltierend gesellschaftskritischen Bewegung der 60er Jahre ist immer noch spürbar als eine gereizte Analyse des selbstzufriedenen Wohlstandsdeutschlands, das es sich bequem gemacht hat und unangenehme Erinnerungen gerne vergißt—"aber im Keller die Leichen / sind immer noch da", so die abschließenden Zeilen des Gedichtes "Herbst 1944" (22).

Der Gefahr der platten politischen Botschaft des moralischen Besserwissers und des zum Tageskommentar degenerierten schlechten Gewissens in Gedichtform entgeht er durch den melancholischen Ton, die poetisch schwebende Mehrdeutigkeit und die unbestechlich analytische, doch auch selbstironische Desillusionierung, die aus den meist kurzen Gedichten spricht. Die einfache, klar strukturierte Sprache fühlt sich immer noch mehr der Kommunikation, der Vermittlung einer (politisch engagierten) Botschaft verpflichtet, als eskapistischen Sprachkapriolen. Enzensberger ist nicht zu radikal und nicht zu gefällig, sondern ein professioneller Dichter jenseits einer pseudopolitischen Gelegenheitslyrik mit einem unermüdlich engagierten lyrischen Ich, das den Leser direkt und vertraut als Du anspricht. "Von oben gesehen" formuliert ein dichterisches Selbstverständnis, das distanziert beobachtet, sich aber nie selbstgefällig zurücklehnt: "ja, das ist, / aufs Ganze gesehen, / aussichtslos, / gewährt aber hie und da / schräge Blicke nach unten, / in kleinere Abgründe" (44), ähnlich auch das desillusionierte, aber immer noch in seiner Nachdenklichkeit hoffnungsvolle Gedicht "Minimalprogramm: "Das Ich: Eine Hohlform, / definiert durch das, was es wegläßt. / Was man festhalten kann, / was einen festhält, / das ist das wenigste" (54). Seine Grundhaltung ist erkenntniskritisch, sein Interesse die Gesellschaft, seine Botschaft eine Demaskierung ihrer alltäglichen Perversionen, die er in der Sprache und ihrem verborgenen Gehalt decodiert, wenn er Redewendungen in ihrer Banalität durch neue Kontexte ironisiert, wie im folgenden, fast aphoristisch anmutenden Gedicht (51):

Sitzstreik

Der Buddha nimmt die Beine in die Hand.
Der Eilbote zockelt hinterdrein.
Die Fixsterne wallen.
Der Fortschritt wartet in der Warteschleife.
Die Schnecke verrennt sich.
Die Rakete hinkt.
Die Ewigkeit setzt zum Endspurt an.

Ich rühre mich nicht.

Enzensberger nimmt sich selbst als intellektuelles Sprachrohr sehr ernst und äußert sich zu allen irgendwie relevanten Themen, wobei das Allgemeine im Individuellen und Besonderen und globale Themen im Detail alltäglicher Erfahrung anschaulich gemacht werden. Er spielt mit lyrischen Versatzstücken, mit Klischees und Redewendungen, mit der Form des Sonetts und der Ode, die er in einer "Hymne an die Dummheit" konterkariert. Ironisch unterläuft er dabei die Erwartungen des Lesers und macht harmlose Metaphern abgründig konkret.

Die unangenehme Gegenwart einer verdrängten Geschichte, die sich einer entsetzten Öffentlichkeit in brutalen Übergriffen von Neonazis auf Ausländer offenbarte, kommentiert er im ersten Teil der "Geschichtsklitterung", so der erste Zwischentitel, in einer persiflierenden Verwendung der euphemistischen juristischer Bürokratensprache, die international ein- und übersetzbar sein soll unter dem ironischen Titel "Privilegierte Tatbestände" (10):

Es ist insbesondere auch Jugendlichen, die angesichts mangelnder Freizeitangebote und in Unkenntnis der einschlägigen Bestimmungen sowie aufgrund von Orientierungsschwierigkeiten psychisch gefährdet sind, nicht gestattet, Personen ohne Ansehen der Person in Brand zu stecken.

Zunehmend privaten Themen und philosophischen Gedankengängen über Gott und die Welt nähert er sich dichtend in den weiteren der insgesamt vier Kapiteln "Gemischte Gefühle", "Belustigungen unter der Hirnschale" und "In der Schwebel", die in Aussage wie Ton die ambivalente Grundhaltung signalisieren; programmatisch verbunden werden sie durch den vierteiligen Gedichtzyklus "Gedankenflucht". Souverän durchkomponiert, getragen von der zärtlichen Melancholie der nostalgischen und zugleich nicht verklärenden Erinnerung und in klarer Schlichtheit poetisch wunderschön diese vergangene Atmosphäre einfangend, formuliert Enzensberger "Ein paar müßige Zeilen" (55), die in spannungsvollem Widerspruch zu seiner engagierten Haltung stehen und deren Ambivalenz im Blick auf die Gegenwart als Summe uneingelöster Möglichkeiten bestehen bleibt:

Nie haben wir weniger Schaden angerichtet als damals
da wir uns an langen Nachmittagen langsam betranken,
und waren nie harmloser, es sei denn im Schlaf,

als an den Tagen, die wir mit wirrem Palaver hinbrachten;
schon am Abend vergaßen wir alles, was wir gesagt hatten.
Ja, das war sagenhaft, wie wir tagelang dasaßen,
üppig und vor lauter Selbstlosigkeit faul, und sahen zu,
wie das, was uns gegeben war, verschwenderisch sanft ver-
schwand.

Notes

¹ Hans Magnus Enzensbergers gesammelte Lyrik erschien 1996 als Suhrkamp Taschenbuch *Gedichte 1950–1995*. 1997 wurden seine kulturkritischen Aufsätze von 1989 bis 1996 unter dem Titel *Zickzack* im Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M. veröffentlicht. 1997 hat Enzensberger sich zwischenzeitlich einem völlig anderen Genre zugewandt und für Kinder (und Erwachsene, wie die Begeisterung der Medien und die Verkaufszahlen zeigten) *Der Zahlenteufel. Ein Kopfschneidbuch für alle, die Angst vor der Mathematik haben* (München: Hanser Verlag) verfaßt. Im folgenden Jahr erschien das Jugendbuch *Wo warst du, Robert?*, ein Roman (München: Hanser Verlag 1998) mit sieben abenteuerlichen Zeitreisen in die Vergangenheit als Initiationserlebnisse des Titelhelden.

Martin Walser. *Finks Krieg*. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.)

Rezension von Ruth Petzoldt

Fink führt Krieg—jedoch: nicht der Mensch Fink, sondern “dieser grauenhafte Beamte Fink” (88), dem Unrecht geschehen war von seinen Vorgesetzten, dem Herrn Staatssekretär Tronkenburg. Martin Walser hat mit *Finks Krieg* wie schon zuvor mit *Verteidigung der Kindheit*¹ einen Roman geschrieben, der anhand einer individuellen, akribisch recherchierten Fallstudie ein exemplarisches “deutsches Leben” schildert: die Leidensgeschichte des Beamtenf. Dieser Stefan Fink ist keine obrigkeitstgläubige Marionette, sondern ein gebildeter, kommunikativer Diener seines Staates, ein Familienvater mit einem vertraut anmutenden, scheinbar stabilen sozialen Umfeld aus Kollegen, Freunden und Gesprächspartnern. Blicke er auf seinem Posten—als Verbindungsmann der Landesregierung zu den Kirchen—, in dem er sich in 18jähriger Arbeit Kompetenz und, wie er selbst meinte, Unentbehrlichkeit erworben hat—es gäbe keine Geschichte.

Doch wie es schon so oft geschah und noch öfter geschehen wird: die Herren wechseln und das Fußvolk mit ihnen, ob es nun will oder nicht.

Finks Krieg liegt ein authentischer Fall zugrunde, eines von ebensolchen Willkürmaßnahmen betroffenen Ministerialrats, der nach dem Machtwechsel der hessischen Landesregierung 1988 "nicht befördert" wird, wie er eben noch hoffte, "sondern umgesetzt werden" (11) soll. Ein Schlüsselroman ist Walsers Werk deswegen nicht, auch wenn eine Vielzahl authentischer Namen und Personen aus dem politischen Umfeld auftauchen, sie bilden vielmehr ein realistisches Gegengewicht zu den wahnhaften Erfahrungen des Protagonisten.

Der Beamte Fink fühlt sich mißhandelt, verraten und auf schändliche Weise funktionalisiert. Er sieht sich in einen Krieg geschickt, in dem er um seine Existenz, um sein Leben kämpfen muß: "Eine Wahl zu haben, stelle ich mir vor, mußte der Inbegriff von Luxus sein" (94)—aber diese Wahl glaubt er nicht mehr zu haben. Plötzlich ist er nicht mehr der treue Staatsdiener, sondern doch nur noch eine "Marionette", die noch dazu "von einem Dilettanten [Fink selbst] gespielt wird" (117). Fink kämpft auf dem Schlachtfeld seiner Beamtenehre: Er plant langfristige Strategien, Intrigen und Manipulationen werden aufgedeckt, Freunde als Feinde entlarvt, Siege und Verluste vermerkt, ja es werden alle Personen ausschließlich "nach Maßgabe ihrer Unrechtsfunktion" be- und verurteilt—wie es in schönstem Beamtendeutsch heißt. Fink benutzt die Waffen, die ihm zur Verfügung stehen: Aktennotizen und Archivierung samt mehrfacher Kopien sämtlicher Vorgänge, er klagt vor Gericht, wendet sich an die Öffentlichkeit, schreibt Berichte, verfolgt eine kalkulierte Informationspolitik, kämpft an allen Fronten—und verliert, obwohl er formal gesiegt hat.

Rückblickend gibt Fink sich selbst von den sechs Jahren seiner Fehde Rechenschaft, während der der vielseitige, sympathische Mensch Stefan Fink völlig von dem von seinem Recht besessenen Beamten Fink absorbiert wurde. Allmählich wandelt sich die Figur: aus dem detailversessene Kämpfer auf seinem täglichen Feldzug wird der kommentierende, sich von dieser "Unperson" selbst distanzierende Ich-Erzähler. Er beobachtet den in seine Opferrolle und die Bürokratie verstrickten Fink manchmal geradezu angeekelt bei seinem Aktionismus: "Ja, so weit war der Beamte Fink jetzt. Ihm tat es schon gut, wenn er hoffen konnte, dem Gegner weh zu tun" (113).

Der Leser wird in ermüdender Langatmigkeit zum Zeugen dieser Schlacht und kann sich einer eigenen Stellung- und Parteinahme nicht mehr entziehen, während der Sprach-Krieg bis zum martialischen "Unflat" ent-

geist. Dieser Kriegszustand mag an kafkaeske Kämpfe eines einzelnen Ohnmächtigen gegen die Macht erinnern. Aber mehr noch als von der abgründigen Tragik eines zuletzt dem Recht geopfert und sich opfernden Kohlhaas, auf den öfters angespielt wird, sehen wir hier einen pathetischen Don Quichote—jedoch leider ohne dessen (Selbst-) Ironie und Witz. Wie seine Freunde in der langjährigen Schlacht Finks ermüden und sich der Funktionalisierung in diesem einsamen, sich verselbständigenden Kampf entziehen, so versagt auch der erschöpfte Leser im zweiten Drittel des dreihundertseitigen Buches dem Protagonisten seine Sympathie und seine mitfühlende Unterstützung. Das Martyrium verwandelt sich in die Krankengeschichte eines von "Rechtshypochondrie" (306) Infizierten. Da Fink dies aber selbst scharfsinnig analysiert, wird Walsers Roman zuguterletzt doch noch zu einem Lehrstück über Macht, Machtmißbrauch und Ohnmacht. Zum Schluß muß Fink erkennen, daß er nur noch gegen sich selbst kämpft—und das scheint der schwerste Kampf mit dem größten Opfer zu sein.

Walser experimentiert nicht mit Sprache, sondern wählt eine ambitionierte Rollenprosa: die des inneren Monologs, des berichtenden, dann die eigene Person und ihre Sprache selbst reflektierenden Ich-Erzählers. Engagiert kommt erst ein bürokratisches und dann kriegesisches Vokabular zum Zuge, das zum Schluß der sanften Nachdenklichkeit des um sein eigentliches Selbst ringenden Fink weicht, der sich schließlich nicht anders zu helfen weiß, als in ein Kloster zu flüchten. Auf der Suche nach innerem Frieden formuliert er selbstkritische Einsichten in das eigene reduzierte Leben: "Die peinlichen, schmerzlichen, grausamen Reize aus der Berufswelt bewirkten, daß wir, der Beamte Fink und ich, für jeden anderen Reiz nur empfänglich waren, wenn er verwertbar war für unser Berufsproblem"—"Beruf und Leben waren bei uns offenbar in einer, wie ich jetzt weiß, gefährlichen Weise ineinander übergegangen" (290f.).

Notes

¹ Walser, Martin: *Die Verteidigung der Kindheit. Roman*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1991. In den letzten Jahren war Walser außerordentlich produktiv. 1997, im Jahr seines 70. Geburtstages, erschienen die *Werke in zwölf Bänden*. Hg. v. Helmuth Kiesel unter Mitwirkung von Frank Barsch. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1997. Auch Walsers Dissertation über Kafka *Beschreibung einer Form* von 1951 ist nun in dem Band *Leseerfahrungen, Liebeserklärungen. Aufsätze zur Literatur* wieder leicht

zugänglich und wird durch den ebenfalls 1997 im Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M. publizierten Sammelband *Ansichten, Einsichten. Aufsätze zur Zeitgeschichte*, auch als Band 11 und 12 der Werkausgabe, vervollständigt. Sechzehn Interviews aus den Jahren 1991 bis 1997 sind in dem von Rainer Weiss herausgegebenen Taschenbuch *„Ich habe ein Wunschpotential“. Gespräche mit Martin Walser* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1998) abgedruckt.

Martin Walser hat sich immer gesellschaftskritisch und provokativ zur deutschen Geschichte geäußert. Sein neuester Roman behandelt, autobiographisch in der Figur des Alter Ego Johann gespiegelt, die Kindheit und Jugend des 1920 geborenen: *Ein springender Brunnen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1998. Im selben Jahr erhielt er den Friedenspreis des deutschen Buchhandels. Die Reaktion auf seine aus diesem Anlaß gehaltene Rede, publiziert als Sonderdruck im Suhrkamp Verlag unter dem Titel *Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede*, war in den Medien extrem heftig, aggressiv bis unsachlich geführt worden und bewies, welch sensiblen Punkt Walser (wieder einmal) angesprochen hatte. Seine Rede beschäftigte sich unter anderem mit dem immer je eigenen und unverfügbaren Gewissen des Einzelnen, mit dem „Vertrauen in Sprache“ (26) und damit zusammenhängend mit der „Instrumentalisierung unserer Schande“ (18), der Schande des Holocaust; in der Folge der Diskussion um das Berliner Holocaust-Denkmal werde jedoch eine „Monumentalisierung der Schande“ (20) betrieben, die nichts mehr mit einer gewissenhaften Auseinandersetzung zu tun habe, sondern nur noch einem „Meinungsdienst“ „mit vorgehaltener Moralpistole“ (25) nahe komme.

New Translations

Selected Poems by Rainer Maria Rilke

Translated by Bernhard Frank

END OF AUTUMN¹

For some time now it's plain
that everything rearranges,
something occurs and exchanges,
and murders and gives pain.

So day to day displays
the gardens as they mellow;
from the yellowing to the yellow
a gradual decay:
How long the path has seemed.

Now down these lanes of trees,
with emptiness everywhere,
almost as far as the far off seas
I see skies leaden, bare
and filled with uncertainties.

THE SIRENS' ISLAND²

Nightly, after all their day's travail,
since his gracious hosts had asked about
his journeys and sojourns, he will regale
them softly with his yarns: and yet without
suspecting how they started, and at which
bold word they turned to see, like him, in those
calm, blue island-studded seas how rich
the golden shimmer of that island glows,
just the sight of which evokes the scent
of danger, well removed from far more common
rage and wrath, where it was often spent.
Soundlessly it overtakes the seamen,
who understand that sometimes song will soar
from that golden island's boundary,
and who apply themselves now to the oars
as though surrounded
by the silence which within holds all
of that expanse, and at their ears insists,
as though its obverse were that very call
which no mere mortal ever can resist.

THE OUTSIDER³

Like a voyager on uncharted seas
am I to these natives forever;
their tables hold days of satiety,
and I'm consumed with travel fever.

Like the moon, devoid of population,
a world's reflected in my face,
while they dissect every sensation,
their language teeming with clichés.

What wares I've brought back from my travels
compared to theirs are not the same:
in their exalted homeland feral,
here they hold their breath in shame.

ESTRANGEMENT⁴

Estrangement is a lot like rain.
It rises from the sea towards evening;
from out the various distant and foreign plains
it meets the sky, where it has always been,
and only then, from the sky, falls on the town.

Rains down in the hours when dawn alighted,
and when every lane turns towards the morrow,
and when the bodies which, left unrequited,
go their separate ways, let down, in sorrow;
and when those folks who cannot stand each other
are made to share a bed and sleep together;
that's when estrangement flows with the rivers...

THE BLIND MAN⁵

Paris

Look, he walks and interrupts the town,
which in his blind-spot simply is not there,
the way a darkened crack is running down
a bright-white cup. And as reflection stirs
across the surface of an open page,
so matter's drawn on him—quite unabsorbed.
Only his sense of touch seems out to curb
the world into so many tiny waves:

a pause, and then a certain hesitancy—
he seems to ponder whom he should select:
compliantly his hand is held erect,
festive, as in a wedding ceremony.

WOMAN GOING BLIND⁶

She sat just like the others sipping tea.
Her cup and saucer held, I thought at first,
among the guests, a little differently.
And once she smiled. I found it almost hurt.

And as we presently got up all talking
and slowly, and as chance would have its jest,
through many rooms (with talk and laughter) walking,
I noticed her. She walked behind the rest.

A bit reserved, like someone who must soon
get up and sing before a goodly audience.
Across her light blue eyes, now touched with radiance,
external light lay as on a lagoon.

She followed slowly and it took some patience,
as if a something were not yet quite right;
and still: as though with minor transformation
she would no longer walk, but soar in flight.

BLUE HORTENSIA⁷

Like in old cans of paint the last green hue,
these leaves are sere and rough and dull-complexioned
behind the blossom clusters in which blue
is not so much displayed as it's reflected;

They do reflect it imprecise and teary,
as though they'd rather have it go away,
and just like faded, once blue stationery,
they're tinged with yellow, violet and gray;

As in an often laundered children's smock,
cast off, its usefulness now all but over,
one senses running down a small life's clock.

Yet suddenly the blue revives, it seems,
and in among these clusters one discovers
a tender blue rejoicing in the green.

EARLY APOLLO⁸

The way sometimes through branches that are naked
a morning peeks, which is already moored
in spring: Just so his head is truly vacant
of anything to stop the songs' allure

from striking us a nearly fatal blow;
too cool for laurel are his temples still,
nor has a single blot yet blurred his view,
and later only, out of the eyebrows, will

the garden's long-stemmed roses sprout
whose very petals, singly and undone,
will toward the trembling mouth soon migrate down,

which silent still, is shiny and untried,
and merely sipping with a shy small grin,
as though his poesy's piped into him.

Translator's Note: "Crossing the English Channel"

Partly thanks to a greater understanding of the creative process, partly thanks to the proliferation of inexact rhyme usage, we have come a long way from the days when Verlaine's "Il pleure dans mon cœur" was rendered in English as "It cries in my heart." Nevertheless, each translator, setting out to make the rough crossing from one language to another, is still taking chances when determining his priorities. At one end of the spectrum are those translators who would settle for transferring content; at the opposite end are the often monolingual poets translating "with" a native speaker. There the perils are dual: Inaccuracies arising from the middle-man, and the poet's converting the original into one of his own creations.

C.f. MacIntyre, a pioneer translator of Rilke who, along with actress Luise Rainer, introduced me to the poet, appeared to have a simple formula to achieve transformation from German into English: He forced the contents of each poem into a rhyming entity by interspersing it with material not found in the original. Even in recent, more sophisticated translations, monstrosities occur. Walter Arndt, in comparing translations of Rilke's famous "The Panther," accuses J. B. Leishman of choices that "disqualify the whole enterprise" (159), and M. D. Herter Norton of "a failure to try" (160). Worse, in comparing versions of "Going Blind" ("Die Erblindende"; see "Woman Going Blind," above) Arndt lashes out at Stephen Mitchell's work, accusing him of ineffective rhyming ("table/painful"), of "idly" tampering with content, and of being insensitive to meter, among other things: "...Mitchell is constrained throughout by his equipment to rate the convenience of the prosodically untutored translator above the esthetic identity of the poem" (166).

Such a vituperative attack is wholly uncalled for. Translation is, at best, an imperfect art. Since the color of no two languages is the same, any effort is doomed to fall short from the start. Here is Mitchell's final stanza of the poem:

She followed slowly, taking a long time,
As though there were some obstacle in the way;
and yet: as though, once it was overcome
she would be beyond walking and would fly. (166)

Yes, "taking a long time" is flabby for "und sie brauchte lang"; "some obstacle" for "etwas," being gratuitous, poses some obstacle indeed—call it "inorganic language"; and "once it was overcome" for "nach einem Über-

gang” is merely clumsy. The final line evokes the unfortunate image of Mary Poppins sailing over the rooftops. Yet Arndt’s own translation is hardly unflawed. The very opening “Sie sass so wie die anderen beim Tee” becomes “She sat at tea just like the others. First”. Here the rhythm is immediately violated by the “First”—part of a new sentence that should not have begun until line two. The moral is that ultimately we must all fall short of perfection.

My own theory of translation derives from Verlaine’s dictum concerning all poetry: “De la musique avant toute chose.” The music of the poem (or, given that no two languages sound the same, the rhythm, at least) must remain intact. We can recognize a piece by Mozart or a poem by Rilke by its rhythms, and we *should* be able to do the same with a translation—that being the litmus test. As for the content—its language, in English, must be organic to the poem as a whole; “seamless is a term (from Rilke’s “The Angels”) that might be apt. Lastly comes the rhyme, for Rilke’s lyric poetry without it ceases to be Rilke’s lyric poetry. Here is where the hard labor comes in: turning, molding, softening the lines until they acquiesce, until they become plastic and flowing, their syntax comfortable in their adopted new language.

These then, to recap, are the three magic wands of translation: Rhythm, meaning depicted faithfully in organic language, and rhyme capping a fluid syntax.

Notes

- ¹ Translation of Rilke’s “Ende des Herbstes.”
- ² Translation of Rilke’s “Die Insel der Sirenen.” This translation first appeared in *The Classical Outlook*.
- ³ Translation of Rilke’s “Der Einsame.”
- ⁴ Translation of Rilke’s poem “Einsamkeit.” Einsamkeit, in German, is usually translated as “loneliness.”
- ⁵ Translation of Rilke’s “Der Blinde.”
- ⁶ Translation of Rilke’s “Die Erblindende.”
- ⁷ Translation of Rilke’s “Blaue Hortensie.”
- ⁸ Translation of Rilke’s “Früher Apollo.”

Work Cited

Rainer Maria Rilke. *The Best of Rilke*. Walter Arndt, trans. Hanover: University Press of New England, 1989.

Contributors

Marcel Beyer was born in 1965 in Tailfingen/Württemberg and grew up in Cologne. He currently lives in Dresden. He has published reviews on literature and music since 1989. In 1991 he received the Rolf-Dieter Brinkmann-Stipendium der Stadt Köln and the Ernst-Willner-Preis from the city of Klagenfurt. In 1992 he held the Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen and a fellowship for a residency at the Literarisches Colloquium Berlin. In 1993 his work on *Flughunde* was supported by the Stiftung Niedersachsen. 1995 he received a fellowship for a residency at Schloss Wiepersdorff. He has published *Obsession. Prosa* (1987), *Walkemännin. Gedichte* (1991), *Das Menschenfleisch. Roman* (1991), *Braunwolke. Gedichte* (1994), and *Flughunde* (1995).

Anke Biendarra received her Magistra Artium in German from Universität Münster in 1996. She is currently a Ph.D. Candidate in Germanics at the University of Washington, Seattle, where she working on her dissertation, "After 1989: Literary Constructions of a New German Identity."

Christopher Bush is in UCLA's Program in Comparative Literature, completing a dissertation tentatively entitled "Ideographies: Reading and Difference in Western Modernities." He has published articles on Valéry and Barthes, translations of articles by Gerard Pommier, and a review of a book by Mehlman. His B.A. is from Wesleyan University, and he has been enrolled at the Universities of Heidelberg and Vienna, and at the *Ecole Normale Supérieure* in Paris.

David C. Durst is Assistant Professor of Philosophy at the American University of Bulgaria. His publications include *Zur politischen Oekonomie der Sittlichkeit bei Hegel und der ästhetischen Kultur bei Schiller* (Passagen Verlag: Vienna, 1994) and other journal articles on contemporary continental philosophy.

Bernhard Frank is editor of the poetry journal *Buckle &*. He is editor/translator of *Modern Hebrew Poetry* (University of Iowa Press), of *Offering: Selected poems of Rilke and Verlaine* and of *The Duino Elegies* (both from Goldengrove Press), and of the Israel issue of the *International Poetry Review* (Spring 1996).

Yvonne M. Ivory received her BA in French and German and her MA in German Literature from University College, Dublin. She is a fourth-year doctoral student in UCLA's Department of Germanic Languages. Her dissertation is a study of the cult of the Renaissance at the end of the nineteenth century; and focuses on the works and lives of Oscar Wilde and Thomas Mann.

Britta Kallin received her MA in German literature from the University of Cincinnati in 1994, and her *Staatsexamen* from the Universität Hamburg in 1995. She is currently writing a dissertation entitled "Gender, Race, and Nation in German-language Drama of the 1990s by Female Playwrights." Her interests include women's literature, theater, feminist theory, and post-colonial studies.

Lisa C. Parkes received a BA in German and Music from the University of London, and an MA in German from the University of Georgia. She is currently a third-year doctoral candidate in German Literature at UCLA, where she is working on a dissertation entitled "The Embodiment of Musical Performance in Thomas Mann's Fiction."

Ruth Petzoldt is Assistant Professor of German Literature at the University Regensburg. In 1998 she has earned her Dr. Phil. from the University of Munich with a dissertation on "Albernheit mit Hintersinn. Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischen Komödien," which will be published in 1999 by Königshausen und Neumann, Würzburg. She studied Germanic Languages and Literature, Philosophy and Art History at the Universities of Innsbruck and Regensburg, where she earned her *Magister Artium* in 1994; from 1994 to 1995 she studied at UCLA.

Lektor Mag. Dr. **Clemens K. Stepina** studied theater, philosophy and history at the University of Vienna, where, after first working on Walter Benjamin's early writings, he produced a dissertation on sociological and aesthetic problems in the work of Karl Marx and in Marxism. He has been

a recipient of grants from Vienna University and the Viennese *Kulturamt*, and has worked for the *Institut für Gesellschafts- und Kulturphilosophie*. His interests include literary theory, sociology, and aesthetics. He is a playwright, and currently lectures at the University of Vienna.

Upon completion of her apprenticeship in banking in Bad Kreuznach, **Brigitte Steyer** studied German and Economics at the University of Koblenz-Landau, where she was awarded her MA *cum laude* in 1995. Since then she has been pursuing her doctorate in the Department of Germanic Languages at UCLA, where she is writing on “Traumadarstellung und seine Implikationen in Ingeborg Bachmanns *Todesarten-Projekt*.” In 1997 she was awarded the prestigious Hayman Fellowship for her research into the psychological legacy of the Holocaust.

Christina J. Wegel studied German and American Literature and History at the University of Mainz and at Middlebury College before receiving her M.A. in German Literature from the University of Vermont in 1998. Currently she is a teaching associate at UCLA studying towards her Ph.D. comprehensive examinations in the Department of Germanic Languages.

Sabine Wilke is Professor of German at the University of Washington. Her research concentrates on intellectual history, contemporary literature, theater, and film. Her most recent publications include books on myth in contemporary literature, memory in Christa Wolf, aesthetic theory and feminism. She has edited a volume with documents from the peaceful revolution in the GDR and German unification in 1989–1990. She is currently working on a volume with essays about literature after unification.

Lynn D. Zimmermann is a fourth-year doctoral student in English at Kent State University. Her research and scholarship interests include narrative structures, psychoanalysis, and political strategies in works of fiction and non-fiction. Currently, she is writing her dissertation entitled “Disarming Militia Discourse,” which explores how militia groups employ discourse to persuade sympathizers and recruit members.

Subscriptions

Please check one option:

- | | | |
|--------------------------|-------------|-------------|
| <input type="checkbox"/> | Student | US \$ 8.00 |
| <input type="checkbox"/> | Faculty | US \$ 11.00 |
| <input type="checkbox"/> | Institution | US \$ 14.00 |

Make checks payable (in US dollars) to *New German Review*.

Name: _____

Address: _____

Country: _____

Email: _____

Advertising

Please check one option:

- | | | |
|--------------------------|----------|-------------|
| <input type="checkbox"/> | 1 Page | US \$ 60.00 |
| <input type="checkbox"/> | 1/2 Page | US \$ 30.00 |
| <input type="checkbox"/> | 1/4 Page | US \$ 20.00 |

Send inquiries, images, or advertising copy to yivory@ucla.edu.

Make checks payable (in US dollars) to *New German Review*.

Send this form with your advertising or subscription request to:

New German Review
Department of Germanic Languages
212 Royce Hall, Box 951538
University of California, Los Angeles
Los Angeles, CA 90095-1539

UNIVERSITY OF CALIFORNIA-LOS ANGELES



L 007 991 143 4

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
AT LOS ANGELES

WALDEN PAID

SERIALS DEPARTMENT
LIBRARY RECEIVED